

1 Qué es ficción. Novela y relato

¿Qué es ficción?

La ficción es una mentira que encubre una profunda verdad

Mario Vargas Llosa

Podemos decir que la ficción entronca con esa necesidad de narrar lo que nos acontece en un intento de darle explicación. No olvidemos que uno de los valores fundamentales de la literatura es su capacidad para representar al ser humano y su experiencia del mundo.

Contar historias debió de ser el método con el que nuestros ancestros se explicaban el mundo y su experiencia de él. Contaban historias sobre lo que hacían y veían, pero también para explicarse lo que no podían comprender.

Ahora bien, en algún momento a lo largo de la historia del hombre, este dejó de contar únicamente historias acontecidas en el plano real y pasó a contar historias ficticias; en ellas se incluían elementos imaginados como una forma más de explorar la realidad. El novelista mexicano Jorge Volpi lo expresa de la siguiente manera:

La ficción literaria no surge cuando algún nómada o cazador cuenta a su tribu una mentira. Surge cuando hay un mentiroso que cuenta sus aventuras y el público sabe que es falso, pero lo cuenta tan elocuentemente que los demás quieren seguir escuchando su relato.

En el mismo sentido se había expresado ya Vladimir Nabokov en su *Curso de literatura europea*:

La literatura no nació el día en que un chico llegó corriendo del valle neandertal gritando «el lobo, el lobo», con un enorme lobo

gris pisándole los talones; la literatura nació el día en que un chico llegó gritando «el lobo, el lobo», sin que le persiguiera ningún lobo. [...] La magia del arte estaba el espectro del lobo que él inventa deliberadamente, en su sueño del lobo.

Es decir, la ficción entra en la narración gracias a un pacto entre el que cuenta y el que escucha –o lee– lo contado, un acuerdo tácito por el que ambos asumen que la historia que se desarrolla es ficticia. Es lo que en narrativa se llama el pacto ficcional.

El pacto ficcional es un pacto implícito por el cual el lector sabe que lo que el autor le cuenta no es cierto, ni lo ha sido nunca, que todo es obra de la imaginación del escritor; pero, a pesar de ello, el lector acepta considerarlo como verdadero.

Nabokov incidía en que «La literatura es invención. La ficción es ficción», para insistir en la idea de que lo que cuenta no es real. Pero, al mismo tiempo, cabe decir que la ficción bebe de la realidad, a la que imita. Así lo señaló ya Aristóteles al acuñar el término *mimesis*. En su *Poética* se sirve del término *mythos*: la forma en que se estructuran unos hechos, los cuales son el resultado de una mimesis o representación poética (si se prefiere, ficticia) de una determinada acción.

De ahí que sea importante que el escritor, además de una gran imaginación, tenga un buen conocimiento de la realidad sobre el que sustentar sus obras.

Pero, como es lógico, desde los tiempos de Aristóteles esa concepción ha cambiado mucho y hoy por hoy consideramos cualquier producción literaria como algo independiente y autónomo, que no tiene por qué representar la realidad necesariamente. De hecho, los propios griegos consideraban que las obras podían copiar aquello que *podría* suceder hipotéticamente, sin que fuera necesario que se ajustasen a lo que sucedía en la vida real.

En el acto narrativo podemos distinguir dos planos:

- ▶ la historia, que se centra en el acontecimiento, en el acto.
- ▶ el discurso, que se centra en la enunciación, en el narrador, haciendo patente la presencia de su voz.

Así, la obra narrativa es historia en cuanto presenta unos hechos sucedidos, y es discurso en cuanto existe un narrador que relata. Pero en la ficción esta situación narrativa —los hechos sucedidos— es falsa, y es precisamente esa falsedad, esa simulación, lo que la define como obra de ficción.

Por otra parte, también es posible que lo narrado sí haya acontecido. Como señala Aristóteles, lo contado puede ser en ocasiones una «representación poética» de una determinada acción. Esto viene a significar que esa acción sí se ajusta a lo sucedido en la realidad, pero su narración se caracteriza por desarrollarse de una manera «literaria», por la cual apuntará más a la belleza que a la verdad, sirviéndose para ello de una expresión estética.

Es decir, al contar, el escritor pretende abstraer de una experiencia (no necesariamente personal) determinados elementos que considera relevantes por algún motivo. La manera en que selecciona y estructura dichos elementos, y el carácter evocativo de los mismos, convierte la narración en algo que se aleja de lo conceptual para adentrarse en el campo de lo intuitivo y personal. Para tratar de transmitir, en definitiva, la experiencia del ser humano en tanto ser humano.

Así pues, narrar algo requiere en primer lugar que ese algo ocurra, aunque sea de manera ficticia. Porque lo importante en narrativa no es si lo narrado sucedió concretamente o no, sino si es valioso o significativo en alguna forma.

Hemos dicho que al comienzo de los tiempos, las historias tenían un valor de enseñanza. Volviendo al chico neandertal que corría anunciando a un lobo que en realidad no le perseguía, Nabokov dice: «Cuando pereció realmente, llegó a ser un relato didáctico, narrado por las noches alrededor de las hogueras». La historia que el muchacho inventó era valiosa porque enseñaba que había lobos que podían devorarte, pero también porque mostraba que la mentira podía hacerte acabar mal».

A medida que las sociedades se refinaron, la ficción también lo hizo. Su forma de ser significativa y valiosa dejó de ceñirse únicamente a atesorar experiencias útiles para relacionarse con el mundo exterior, sino que se dedicó a explorar las profundidades del ser humano, extrayendo también de allí valiosas enseñanzas. Y, al tiempo, se convirtió en un obra artística cuyo valor radica también en su capacidad para hacer disfrutar de una experiencia estética.

Precisamente, para producir esa «experiencia estética» resulta imprescindible la labor de ordenación y la manera en que el escritor presenta los hechos narrados. Porque al escribir ficción no es solo importante *lo que se cuenta*, sino que *cómo se cuenta* reviste también una especial importancia. Como veremos más adelante, el orden en que se presentan los acontecimientos, la información que se da y la que se omite —y el momento en que se da—, los personajes que se escogen para encarnar la acción o las palabras que se eligen para construir la historia... todo resulta importante en la ficción.

Verosimilitud y pacto ficcional

Todo resulta importante en la ficción.

Por ello, a pesar de la convención por la que somos conscientes de que lo literario es casi siempre ficticio, la literatura impone determinadas condiciones a la transmisión de sus enunciados. Una de estas condiciones es que deben hacer gala de verosimilitud:

El escritor intenta crear personajes verosímiles en situaciones emotivas y verosímiles, de la manera más emotiva de la que es capaz.

William Faulkner

Edith Wharton citaba el consejo de Edward L. Burlingame, editor de *Scribner's Magazine*: «Podréis pedirles a vuestros lectores que se crean todo lo que seáis capaces de *hacerles creer*».

Y es que precisamente el diccionario de la Real Academia Española define lo verosímil como aquello «que tiene apariencia de verdadero. Creíble por no ofrecer carácter alguno de falsedad».

Hemos convenido que la ficción narra historias, acontecimientos, que no tienen que haber sucedido en realidad. Sin embargo, deben tener la «apariencia de lo verdadero» para que el lector pueda adentrarse en ellas y disfrutarlas. ¿Por qué? Porque es imprescindible que el lector confíe en el escritor. De nuevo Edith Wharton apunta:

Una de las principales obligaciones del relato es proporcionar al lector una sensación inmediata de seguridad. El lector debe sentir que puede confiarse a su guía.

Si lo narrado no resulta posible, *verosímil*, el lector no confiará en que el escritor dispone de los recursos y la habilidad para despertar su interés por la historia y hacerle disfrutar de la experiencia de la lectura.

Ahora bien, lo que dota de verdad, o veracidad, a un texto es el contexto en el que se enmarca. Ese marco contextual proporciona los detalles que harán de una fantasía cualquiera una verdadera historia. Un contexto que permita ese pacto por el cual el lector, aun sabiendo que la historia no es verdadera, puede aceptarla e identificarse con ella.

Es necesario dar preferencia a lo imposible que es verosímil sobre lo posible que resulta increíble; [...] cuando el poeta hace entrar en su obra lo irracional, sabiendo darle un aire de verdad, puede conseguirlo, a pesar del absurdo.

Aristóteles

Es decir, los detalles tienen que ser coherentes, pero su coherencia siempre será autorreferencial, marcada por los parámetros que la propia ficción dicta: no importa si un protagonista tiene la piel verde si en la historia aparece justificado el porqué de que sea así.

De este modo tiene lugar lo que Samuel Taylor Coleridge denominó «suspensión de incredulidad»: la conformidad del lector para dejar de lado —suspender— su

sentido crítico, optando por ignorar los aspectos improbables de la obra de ficción siempre que no atenten contra su coherencia.

Es por su verosimilitud, por su coherencia interna, la cual permite que se produzca esa suspensión de la incredulidad, por lo que nos adentramos con placer en obras de ciencia ficción, fantasía o terror, o por la que disfrutamos de los hechos irreales que forman parte de las novelas del realismo mágico y por la que, en general, aceptamos cualquier elemento extraño que se introduzca en una obra que, en apariencia, se pretende realista.

Lo verosímil, por tanto, viene a ser una tramoya levantada por el autor para mimetizar la realidad y así llegar al lector. Mediante la articulación de pruebas que apoyen el carácter verídico de la historia y la narración de los acontecimientos, el autor busca construir un soporte sólido que favorezca la recepción del enunciado de tal modo que atrape al lector con la red de la verosimilitud, a la vez que le permita distanciarse de lo narrado de manera consciente para percibir que es simple ficción.

En resumen, la ficción presenta la narración de hechos que no tienen que ser reales, pero sí significativos. De su lectura el lector extraerá conocimientos valiosos sobre su entorno o sobre el ser humano, así como el deleite estético que se obtiene del disfrute de una obra artística.

Por otro lado, entre el escritor y el lector se establece un pacto implícito, el pacto ficcional, por el cual el segundo comprende que la historia que le presenta el primero no es verídica; y es precisamente esa falsedad, esa simulación, lo que la define como obra de ficción.

Por último, aunque la obra de ficción no es verídica, sí debe ser verosímil. Es decir, tener una apariencia de realidad dentro de los parámetros que la propia obra dicta (por ejemplo, que hay personas de piel verde).

Relato y novela

Una vez explicado el modo en que las obras literarias incluyen formas de discurso cotidianas, adoptándolas como modelo de representación e imitación y a las que necesariamente dotan de verosimilitud, a continuación hablaremos de cómo lo literario se identifica con unas formas o géneros reconocibles. Si bien necesariamente trasciende esos géneros dada la complejidad que caracteriza la literatura.

Convencionalmente la literatura se ha dividido en tres géneros: narrativa de ficción (donde se engloban novela y cuento), lírica y teatro; aunque ciertamente esta división tiene un carácter restrictivo al dejar fuera otras muchas formas como el ensayo o algunos géneros periodísticos.

Por las características de este curso, nos centraremos en definir un poco más la narrativa de ficción y tratar de apuntar algunas particularidades de la novela y el relato.

Aunque las tendencias teóricas del pasado siglo se inclinaron a deparar una atención mayoritaria a la novela como forma literaria, que en el pasado no había gozado de legitimidad, no lograron ofrecer una definición de novela que resulte precisa.

La Real Academia Española define el término novela como «obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres».

Examinando detenidamente esta definición podemos apreciar que el concepto de novela es bastante difuso y que tratar de acotarlo más significa imponer unas restricciones ficticias; si bien de esta definición también podemos extraer dos características comunes a toda novela: que se trata de obras en prosa y que, como vimos en el apartado anterior, su discurso versa habitualmente sobre hechos de ficción.

Cabe apuntar, por otra parte, que la novela tal como la concebimos hoy en día es un producto moderno. Desde mediados del siglo XIX a esta parte la novela ha sufrido una evolución continua que ha supuesto un acercamiento de sus temas a los problemas del ser humano, a la continua búsqueda por parte de este de valores que le ayuden a solucionarlos. Esto ha supuesto un posicionamiento por parte de los autores, que plantean así su cosmovisión a través de sus obras, ya sea implícita o explícitamente.

Este giro tiene su origen en la novela realista y naturalista de finales del siglo XIX, que pretendió acercarse al incipiente cientificismo de la época, describiendo el entorno de manera objetiva y documentada, y que prestó por primera vez atención a la nueva sociedad fabril y a los cambios que esta estaba operando en el hombre.

Las novelas del siglo XX, herederas del realismo anterior, vendrán a caracterizarse por su singularidad. Lejos de la intención moralizante de sus predecesoras, se esfuerzan en recalcar el carácter enigmático de un mundo inestable e inquietante, dejando de lado lo racional como consecuencia del auge del psicoanálisis. Para ello se alejan de la descripción exhaustiva del naturalismo, presentando de manera más fragmentaria escenarios y personajes y adentrándose en mundos personales, en el inconsciente, el recuerdo y el ensueño.

Otra característica que viene a definir la novela es su extensión. Habitualmente se engloban dentro del género novela aquellas obras que, siendo en prosa y de ficción, superan las 50.000 palabras.

Según esto, podríamos decir que aquellas obras literarias en prosa cuyo número de palabras fuera inferior a las 50.000 se incluirían ya dentro del género breve, relato o cuento. Sin embargo, nuevamente la frontera que deslinda ambos géneros es muy difusa y hay teóricos que incluyen un nuevo género, a caballo entre el relato y la novela, al que denominan como *nouvelle* o novela corta y que abarcaría aquellos textos demasiado breves como para considerarse novela, pero no tan cortos para incluirlos dentro del relato.

Podemos decir entonces que la diferencia fundamental entre novela y relato se basa en la extensión, es decir, es cuantitativa y medible. Pero precisamente su menor extensión le da al relato unas características propias que también ayudan

1. Qué es ficción. Novela y relato

a reconocerlo, por eso se puede profundizar en busca de otras diferencias que atañen a la manera de concebir personajes y tramas en ambos géneros.

Una distinción se podría rastrear en la trama de la obra. Podemos considerar que la novela se basa en un conjunto heterogéneo de sucesos que busca la recreación de varios incidentes, todos relacionados con un conflicto; mientras que en el relato se narra una peripecia única —también relacionada con el conflicto— a la que se dota de gran intensidad.

Se podría decir que el relato, debido a su brevedad, se centra en una única acción a la que da forma por medio de una trama sólida. En pocas páginas, en pocas palabras, el escritor tiene que ingeniárselas para construir una trama robusta, creíble, bien graduada y bien tensada.

Igualmente, mientras la exposición de la novela crea en el lector la ilusión de que acompaña los hechos a lo largo de su desarrollo, el relato narra algo pasado, concluido y cerrado, de forma que el que lee solo puede aguardar el desenlace.

Además, mientras la novela puede concebirse como un devenir de la vida y sus caminos, el relato refleja solo un instante, un cruce de esos caminos.

La novela desarrolla y sostiene varias tramas secundarias, que se entrecruzan con la principal, usando para ello un mayor número de personajes. Pero el cuento se centra en pocos personajes (con frecuencia uno solo), que se enfrentan a un único suceso, en contraposición a las decenas de incidentes que pueblan una novela.

Precisamente otra diferencia entre novela y relato se daría respecto a los personajes y el tratamiento de los mismos. Se puede aseverar que la novela tiene un número mayor de personajes que el relato, y que además el tratamiento de los mismos es también diferente.

Para empezar, la novela presenta sus personajes inmersos en un proceso social o personal que se desarrolla a lo largo de sus páginas, mientras que el relato breve presenta a sus personajes (que siempre son menos, a veces uno solo) atrapados en una crisis que se precipita hacia un desenlace.

Por otro lado, la caracterización psicológica de los personajes en la novela se desarrolla a lo largo de las páginas, interesando al lector. En la novela el personaje se enfrenta a una variedad de obstáculos y esa experiencia le hace evolucionar. Así, un elemento para captar la atención del lector es el desarrollo psicológico del protagonista.

Mientras que el relato interesa al lector no tanto por el personaje (que tiene un desarrollo menor que en la novela, en la que la mayor extensión permite trazar un arco de personaje más complejo), sino por la peripecia en la que este está inmerso. Su desarrollo no importa tanto como el saber cómo supera ese único incidente al que el argumento le ha hecho enfrentarse. En consciencia, el lector no se interesa tanto por su psicología o carácter como por el hecho que le acontece, de tal modo que se puede afirmar que el personaje es un motivo más de la trama con el que el autor juega.

El manejo del tiempo y del punto de vista también suelen variar de la novela al relato. El desarrollo psicológico del protagonista y su cambio a lo largo de la historia justifican que en la novela se sugiera el paso del tiempo para, precisamente, explicar el cambio en el personaje y sus circunstancias. Se tiene que crear en la mente del lector la sensación del paso del tiempo, algo que no es necesario en el relato.

En lo relativo al punto de vista, el relato suele apostar por usar un único narrador, cuya mirada condensa la historia para el lector. Mientras que la novela, aun cuando se sirva de un único narrador, tiende a usar varios puntos de vista (hablaremos de la distinción entre narrador y punto de vista en el tema 6).

Los ambientes y las atmósferas también resultan más condensados en el relato. Lo normal es que en el relato se trabaje (en profundidad, eso sí) una única atmósfera, mientras que en la novela, por su diversidad de tramas, personajes y situaciones también es posible encontrar mayor variedad de atmósferas y ambientes.

1. Qué es ficción. Novela y relato

Para finalizar, el lenguaje es un aspecto fundamental del relato. En palabras de Edgar Allan Poe, en el relato «cada palabra contribuye al efecto que el escritor previamente se ha propuesto». Todavía más que en la novela, en el relato la elección de cada palabra y la construcción de cada frase aportan al conjunto de manera definitiva.

Podríamos considerar la novela como similar a una película que da cuenta de una serie de acontecimientos, mientras que el relato se asemeja más a una fotografía que captura un instante.

En resumen, podemos decir que el relato se diferencia de la novela por su extensión, pero también podemos distinguirlo por la forma en que la novela desarrolla una trama más complicada, con mayor número de personajes sólidamente trazados, ambientes descritos de manera pormenorizada, etcétera.

El relato consta entonces de unos componentes similares a los de la novela; sin embargo, la manera de tratar estos resulta muy diferente en lo formal, en parte debido precisamente a la menor extensión de su discurso.

No sería correcto, sin embargo, considerar que el relato es un género «menor» o que escribir relatos resulte más sencillo que escribir novelas. Por el contrario, el relato es una composición complicada y exigente, que pide un excelente conocimiento de los elementos del texto literario.

Veamos ahora el primer párrafo de una novela y de un cuento:

En la época en que comienza esta historia, la prensa de Stanhope y los rodillos distribuidores de tinta no estaban aún en uso en las pequeñas imprentas de provincias. En Angulema, a pesar de la especialidad que la mantiene en contacto con las tipografías parisien- ses, se seguía utilizando prensas de madera, a las que la lengua debe la expresión «hacer gemir las prensas», hoy caída en desuso. La vieja imprenta utilizaba todavía las balas de cuero, entintadas, con las que uno de los prensistas impregnaba los tipos. La plata- forma móvil en la que se colocaba la «forma» llena de letras, sobre la que se aplica la hoja de papel, era aún de piedra y justificaba su nombre de «mármol». Las voraces prensas mecánicas han hecho

hoy olvidar hasta tal punto este mecanismo, al que debemos, pese a su imperfección, los bellos libros de Elzevir, Plantin, Aldo y Didot, que se hace necesario mencionar el viejo utillaje por el que Jérôme-Nicolas Sechard sentía un afecto supersticioso, porque desempeña su papel en esta pequeña gran historia.

Las ilusiones perdidas – Honoré de Balzac

Dos años después de mi visita a Panteléi Yeremeich, empezaron sus desgracias..., sus auténticas desgracias. Antes de eso ya había sufrido contratiempos, fracasos e incluso infortunios, pero él no les había dado mayor importancia, y había seguido «reinando» como siempre. La primera desgracia que le sobrevino fue la más dolorosa: Masha le abandonó.

«La reliquia viviente» – Iván Turguéniev

Podemos observar cómo el primer párrafo de la novela de Balzac se extiende en multitud de detalles accesorios que vienen a enmarcar la figura del personaje, Jérôme Nicolas Sechard, en un cuadro amplísimo que engloba una ciudad, una época e incluso la historia de su profesión. Y esto nos puede servir para comprender cómo se desarrollará la novela, construyéndose a base de descripciones pormenorizadas, vueltas atrás en el tiempo para situar los antecedentes, digresiones y personajes trabajados al detalle.

Por otro lado, el primer párrafo de «La reliquia viviente» tiene un carácter más esquemático, menos prolijo, pero más concentrado, en el que no se permite la digresión. En él se ofrece de antemano un resumen del argumento de la historia: las desventuras de Panteléi Yeremeich. Y además se nos han presentado en apenas unas líneas a tres personajes: el propio Panteléi, un amigo del mismo, que será quien narre la historia, y su mujer, Masha. También se nos ha puesto en antecedentes: Panteléi ya había sufrido desgracias antes de las que se van a relatar, por lo que podemos hacernos una idea del personaje, aun cuando sea una muy vaga.

No obstante, siempre hay que tener en cuenta que las diferencias entre un género y otro son vagas e imprecisas; quizá solo la extensión, que suele servir como referente para identificar uno u otro género, marque una clara línea divisoria entre novela y relato.

Las técnicas que se utilizan pueden coincidir, aunque las aplicaciones no sean exactamente las mismas: las descripciones minuciosas no siempre tienen cabida en un relato breve, por ejemplo. No solo por la necesidad de ahorrar espacio, sino por la rapidez de desarrollo de la historia. Sin embargo, las atmósferas (como veremos en lecciones posteriores) son indispensables para la construcción de la trama, y en ocasiones el poner al lector en situación es indispensable para lograr el efecto deseado. Algo que se puede ver en este ejemplo:

Me gusta el mar en diciembre, cuando los extranjeros se han marchado, pero me gusta, lógicamente, de un modo sobrio. Acabo de pasar tres días en lo que se llama una ciudad costera.

En el pueblo, tan lleno de parisinos no hace mucho, tan ruidoso y alegre, no hay más que pescadores que pasan en grupo, caminando con pesadumbre, con sus grandes botas marineras, el cuello envuelto por la lana, llevando en una mano una botella de aguardiente y en la otra la linterna del barco. Las nubes llegan del norte y corren alocadas en un cielo ensombrecido; el viento sopla. Las extensas redes están extendidas en la arena, cubierta de restos devueltos por las olas. Y la playa tiene un aspecto penoso, ya que los botines de las mujeres ya no dejan marcados los profundos agujeros de sus altos tacones. El mar, gris y frío, con un borde espumoso, sube y baja sobre este arenal desierto, ilimitado y siniestro.

Al llegar el atardecer, todos los pescadores llegan a la misma hora. Dan vueltas durante largo tiempo alrededor de las barcazas encailladas, que semejan pesados peces muertos; guardan en sus bolsas pan, algo de mantequilla, un vaso, luego empujan hacia el agua la pesada mole que pronto se balancea, abre sus alas marrones y desaparece en la noche, con una pequeña luz en el extremo del

mástil. Unos grupos de mujeres, que habían permanecido hasta la salida del último pescador, regresan al pueblo adormecido, y sus voces turban el profundo silencio de las calles apaciguadas.

En el comienzo de este relato, «Restos del naufragio», de Guy de Maupassant, se puede observar con claridad el gusto por la descripción en la del pueblo pesquero en el que se desarrollará la historia. Maupassant se recrea en la descripción de los habitantes o en el tiempo meteorológico. El relato se desarrollará en pocas páginas, pero el autor considera que determinar la atmósfera del lugar en el que suceden los hechos es primordial para crear una sensación concreta en el ánimo del lector.

En pocas palabras, podemos terminar esta lección con una idea: las diferencias técnicas entre el relato breve y la novela son relativas.

El autor es siempre quien decide qué elementos y recursos debe usar, en función del efecto que desea causar. Lo más importante es tener claro hacia dónde se dirige la historia y las necesidades que tiene, los problemas estructurales a los que habrá que enfrentarse. Las elecciones que hagamos dependerán de estos factores y se irán desvelando a lo largo de la escritura del texto. La escritura es un proceso en marcha, que exige que nos adaptemos a los cambios que la historia puede demandar mientras estamos inmersos en el mismo proceso de redacción.

2 Búsqueda y tratamiento del tema

Búsqueda y tratamiento del tema

No existen más que dos reglas para escribir: tener algo que decir y decirlo.

Oscar Wilde

Las palabras de Oscar Wilde pueden parecer elementales, pero son certeras. Para escribir es necesario, en primer lugar, tener algo que decir.

Si estás haciendo este curso es porque, sin duda, tú tienes algo que decir y buscas tan solo mejorar la manera de decirlo. Sin embargo, no está de más reflexionar sobre la génesis de las obras de ficción.

El escritor no compone en su cabeza palabra por palabra la historia que desea contar para verterla después de una sola vez sobre el papel. El proceso de creación es una lenta gestación donde convergen multitud de elementos. Entre ellos hay dos primordiales: el mundo imaginario del autor y la intuición de la obra.

El mundo imaginario del autor y la intuición de la obra

Con «mundo imaginario del autor» aludimos, como es natural, a la fantasía del autor, a su capacidad para imaginar mundos, historias, personajes, situaciones... También a su creatividad e incluso a su originalidad, a la capacidad de su mente para concebir ideas novedosas y formas diferentes de plasmarlas.

2. Búsqueda y tratamiento del tema

Pero el mundo imaginario del autor va más allá de lo puramente imaginativo. También se relaciona con su experiencia, su cultura y sus conocimientos, porque precisamente estos son alimento para su imaginación.

Herman Melville escribió buena parte de sus libros gracias a su experiencia como marinero durante 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*.

El cuento «La noche boca arriba», de Julio Cortázar, puede estar inspirado en un accidente de motocicleta que el escritor tuvo poco antes de que dicho cuento fuera publicado, accidente que describe en una carta a Freddy Guthman:

[...] Me puse la Vespa de sombrero, para no matar a una vieja idiota que se me cruzó en una esquina cuando yo cruzaba con todo derecho y las luces verdes.

Estos ejemplos muestran la forma en que las vivencias personales pueden ser aprovechadas como material de ficción y ser la base para construir nuestras historias.

Ahora bien, no es necesario que esas experiencias sean excepcionales o únicas. No todo el mundo puede (ni desea) embarcarse en un mercante para viajar por el mundo, ser corresponsal de un periódico en una zona de guerra o tripular un submarino. Los actos cotidianos, sencillos y banales, pueden constituirse en excelente base para construir un texto literario: la visita de un familiar, una consulta médica o una ruptura sentimental son tan buen material como cualquier aventura que un héroe de leyenda pudiera tener.

Muchos relatos breves de Raymond Carver, por ejemplo, parten de situaciones domésticas nada extraordinarias; también muchos de los cuentos de Quim Monzó comparten esas atmósferas cotidianas. *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf, relata un día normal en la vida de una mujer de clase media-alta inglesa, y en muchas obras de John Berger (*Puerca tierra*, por ejemplo) encontramos

como protagonistas a gentes del campo cuyas tareas más arriesgadas son las del ordeño y el pastoreo.

Pero, como es natural, escribir sobre la propia experiencia también implica ciertas limitaciones. La realidad humana es inabarcable, toma mil formas y está en perpetuo cambio. Si el escritor debe limitarse a escribir aquello que ha experimentado y que conoce por haberlo sentido, vivido o presenciado en persona su producción literaria podría ser muy escasa o demasiado repetitiva. Infinidad de temas quedarían fuera de su alcance o bien se vería obligado a llevar una intensísima vida privada de la que nutrir su obra.

Seguro que conoces un montón de casos de autores que escribieron excelentes obras basadas en su experiencia personal, sin embargo es mucho mayor el número de escritores que han escrito obras imperecederas que no estaban basadas en su experiencia directa. Por ejemplo, Stephen Crane escribió *La roja insignia del valor*, una novela canónica sobre la guerra civil norteamericana, cuando solo tenía veinticuatro años y nunca había visto la guerra. Eso no le impidió escribir algunas de las escenas bélicas más memorables de la literatura. Joseph Conrad dijo sobre él: «Su ignorancia del mundo en general —había visto muy poco de él— no se interponía en el camino de su imaginativa captación de los hechos, acontecimientos y personajes pintorescos».

En su breve ensayo *El arte de la ficción*, Henry James apunta:

La experiencia nunca queda delimitada, y nunca se completa del todo; es una inmensa sensibilidad, una suerte de enorme tela de araña, de los más finos hilos de seda, suspendida sobre la cámara de la consciencia y que atrapa cada partícula etérea en su tejido. Es el propio ámbito de la mente, y cuando la mente es imaginativa —mucho más cuando resulta ser la de un hombre de genio— hace suyas las más tenues partículas de vida, convierte las mismas pulsaciones del aire en revelaciones.

Como ves la *experiencia* del escritor no alude únicamente (o no debería hacerlo) a las cosas que le pasan personalmente. Se trata más bien de una manera de

2. Búsqueda y tratamiento del tema

estar en el mundo y absorber todo cuanto le rodea, lo pasado y lo presente, lo cercano y lo lejano, lo propio y lo ajeno.

Esa capacidad puede ayudarnos, por ejemplo, a (re)interpretar acontecimientos históricos, por lejos que nos queden tanto en el tiempo como en el espacio. Tolstói lo hizo con *Guerra y paz*, Galdós con los «Episodios nacionales» y, más recientemente, Javier Cercas con *Soldados de Salamina*. Aunque no sean hechos que hayamos vivido de primera mano, pueden ser ficcionados con una buena dosis de imaginación y algo de documentación previa.

Por otro lado, el mundo imaginario del autor también se alimenta de lecturas. Leer es una de las mejores formas de aprender el oficio de escritor y sin duda es la palanca para refinarlo. Leer es recibir un curso de escritura donde los mejores escritores te muestran sus herramientas y trucos maestros. Leyendo es como vas a adquirir un vocabulario rico y la destreza para manejarlo. Aunque no seas capaz de recordar cada libro que has leído, cada página, todas esas palabras, frases, personajes y tramas permanecen en tu cerebro y afloran a la hora de escribir.

Además, en la lectura de las narraciones de otros autores podemos encontrar la simiente de una nueva historia. El tema de una lectura puede sugerirnos el enfoque personal que nosotros le daríamos, o bien un personaje secundario cuya historia apenas se esboza puede convertirse en el protagonista de nuestra propia narración.

Un buen ejemplo de lo anterior lo encontramos en *Ancho mar de los sargazos*, donde Jean Rhys narra la historia de Antoinette Bertha Mason, la primera esposa demente del señor Rochester, el protagonista masculino de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë:

No quisiera importunarte, Jane, con el recuento sórdido de los detalles; solamente unas cuantas palabras gruesas resumirían lo ocurrido. Viví con esa mujer del ático durante cuatro años, y ya mucho antes de cumplirse ese plazo, me había hartado hasta más no poder. El deterioro de su carácter evolucionaba vertiginosamente y sus vicios infectos se multiplicaban [...]. Bertha Mason, digna hija de una madre degenerada, me arrastró por las sendas más

agónicas e infames que esperan al hombre casado con una mujer desenfrenada y viciosa.

Jane Eyre – Charlotte Brontë

Hay una ventana en lo alto; no se puede mirar por ella. [...] El vestidor es muy pequeño, y el cuarto contiguo tiene un tapiz colgado. Mirando el tapiz un día, reconocí a mi madre vestida de gala pero con los pies descalzos. Apartó la mirada y miró por encima de mi cabeza como siempre hacía. No se lo quise decir a Grace. No debería llamarse Grace. Los nombres tienen importancia, como cuando él no quería llamarme Antoinette y vi cómo Antoinette se escapó flotando por la ventana con sus perfumes, su ropa bonita y su espejo.

Ancho mar de los sargazos – Jean Rhys

Robert Louis Stevenson basó su novela *La isla del tesoro* en un mapa que dibujó junto a un niño que estaba como invitado en su casa. Pero también reconoce las influencias de sus lecturas de Edgar Allan Poe, Washington Irving o el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Así como de las historias que su propio padre contaba antes de irse a la cama por las noches.

[...] Me enfrento ahora a un capítulo doloroso. No hay duda de que el loro perteneció un día a Robinson Crusoe. No hay duda de que el esqueleto procede de Poe. Pienso poco en ello, son detalles insignificantes, y ningún hombre puede esperar poseer un monopolio sobre los esqueletos o apropiarse de los pájaros que hablan. La estacada, según me dicen, está tomada de *Masterman Ready*. Puede ser, me importa un comino. Estos útiles escritores han ejemplificado el dicho del poeta: partiendo, han dejado tras ellos huellas en las arenas del tiempo, huellas que quizá otro... ¡y yo era ese otro! Es la deuda que tengo con Washington Irving la que remuerde mi conciencia, y es justo que así sea porque creo que el plagio nunca

se llevó más lejos. Unos años antes había tomado los *Cuentos de un viajero* con la idea de llevar a cabo una antología de narrativa en prosa, y el libro me conmovió en lo más hondo: Billy Bones, su baúl, la compañía del salón, el propio espíritu interno y una buena cantidad de los detalles materiales de mi primer capítulo estaban todos allí, eran todos propiedad de Washington Irving. Pero yo no tenía ni idea de ello mientras escribía junto al fuego [...].

El arte de escribir – Robert Louis Stevenson

En resumen, ninguna obra se construye desde cero. Hay influencias que se reelaboran en el cerebro del escritor (de forma consciente, pero también en muchas ocasiones de forma inconsciente) y se vierten después en sus creaciones literarias. Por supuesto, esas influencias no tienen por qué ser meramente literarias: pueden deberse a otras disciplinas artísticas como la pintura, la música, el cine o el ballet, pero también a disciplinas que tengan una menor relación con la palabra escrita, como la arquitectura, la biología, la psicología o la astrofísica.

De ahí que para un escritor sea tan importante tener diversas inquietudes y llevar una vida cultural e intelectual activa asistiendo a conciertos, visitando museos, escuchando conferencias, viajando... En vivo, por supuesto, porque las experiencias son más intensas cuando se experimentan en la propia piel, pero también a través de libros, películas, documentales...

Por último, el mundo imaginario del autor todavía alude a un factor más: su mirada. Es decir, la forma única y personal en la que el autor ve el mundo.

La imagen que postulaba Henry James de una tela de araña suspendida sobre la cámara de la consciencia del escritor y que atrapa impresiones, ideas, hechos, sueños, conocimientos, fantasías, datos... es terriblemente certera. Porque el escritor, para ser bueno, ha de ser una persona abierta a su entorno, un excelente observador y un estudioso de las profundas simas del alma humana.

Se suele hacer hincapié en que un escritor debe ser imaginativo, cuando es mucho más importante que ejercite su manera de mirar a su alrededor. Un escritor debe agudizar su mirada para aprender a profundizar en los sucesos y las personas que le rodean y descubrir así en ellos su potencial literario.

2. Búsqueda y tratamiento del tema

De modo que el mundo imaginario del autor se compone de sus propias experiencias, en un sentido amplio, de sus lecturas y conocimientos y, sobre todo, de su mirada personal, de su manera de estar en el mundo.

Pero para escribir una obra literaria, sea un relato o una novela, no basta con tener una idea, ese chispazo primero del que estás seguro de que puedes sacar una buena historia. Además, hay que tener una intuición lo mas clara posible de cómo se va a materializar esa idea. Hay que tener cierta intuición de la obra.

Se trata de decantar lo que en un principio no son más que proyecciones, visiones confusas. Ir refinando, reflexionando, tomando y descartando en un proceso que lleva desde lo abstracto de la idea primera a lo concreto del texto acabado.

Ese proceso, que en cierta medida es un proceso de toma de decisiones, precisa de ciertos conocimientos que te permitan descomponer tu idea en los diferentes elementos que construyen un texto literario. Sin ese conocimiento tu idea nunca pasará de ser un balbuceo confuso, un ente amorfo, algo que nunca podrá materializarse en una obra literaria. No pasará de ser ese argumento con el que luchas a brazo partido, pero que eres incapaz de apresar e imaginar en todos sus matices.

Sin embargo, cuando sabes qué piezas componen un texto literario y cómo deben engarzarse entre sí —las bases de cuyo arte estudiaremos en este curso—, es fácil que la intuición de la obra, su comprensión, siga de manera inmediata y lógica al fogonazo de la idea.

Tendrás tu idea y automáticamente tu cerebro empezará a explorar sus posibilidades narrativas, a identificar el conflicto, a decidir dónde comenzar a contarla y cómo terminará, a sopesar qué tipo de narrador es el que encaja mejor con su tema.

La intuición de la obra es un elemento clave para que una idea prospere y se convierta en texto. Pero lo primero será seleccionar la historia que gracias a esa transfiguración lograremos contar.

La elección del tema

Basadas en experiencias personales, en observaciones de su entorno, en lecturas... las historias revolotean en torno al escritor, que tiene que aprender a elegir las mejores.

Para realizar esa elección se debe prestar atención al tema. Edith Wharton definía el tema como «aquello de lo que trata una historia». Para aprender a distinguir los buenos temas de los temas triviales, Wharton recomendaba «explorar la historia en profundidad antes de empezar a contarla».

Esa exploración debe hacerse en dos niveles. El primero se ocupa de explorar la historia en sí para extraer el interés que puede tener para el lector. Frente a una novela o un relato, el lector se pregunta: «¿Para qué me están contando esta historia?». Los buenos temas son aquellos que permiten al escritor responder a esa pregunta diciendo: «Para que aprendas algo».

Un buen tema, por tanto, deberá contener algo que arroje alguna luz sobre nuestra experiencia moral. Si es incapaz de expandirse, esta radiación vital se quedará —por muy vistosa que sea su superficie— en mera anécdota irrelevante.

Escribir ficción – Edith Wharton

No significa esto que el autor deba ser moralizante, pero lo cierto es que la buena literatura logra que el lector, al finalizar la lectura, sepa algo más sobre el mundo o sobre sí mismo; sepa algo más sobre alguna materia (arte, filosofía, historia...); sepa más sobre el lenguaje; y, en general, sepa algo más sobre la belleza.

Lev Tolstói dijo: «Los mejores escritores retratan la vida como es, pero de tal modo que el lector siente cómo debería ser: eso es lo que nos cautiva». Y Aldous Huxley decía que, para él, lo excepcional consistía en crear un relato de ficción que incluyera al mismo tiempo algún significado parabólico.

2. Búsqueda y tratamiento del tema

Pero, además de explorar el tema para asegurarse de su interés, el autor también debe examinar su propia capacidad para representar ese tema de manera adecuada. Es decir, tiene que haber una correlación entre el tema y la capacidad del escritor para expresarlo.

Wharton compara esa correlación con la capacidad que tendría una persona — el escritor— para explotar una mina de oro —el tema—. No importa que seas el dueño de la mina, si no posees la maquinaria para explotarla no podrás sacar nada de ella.

De veinte temas que pueden tentar a la imaginación (temas que uno se ve a sí mismo tratando de manera tan maravillosa... ¡Ay, si nosotros fuéramos Mérimée o Maupassant, o Conrad o el señor Kipling!) tal vez no haya más que uno «adecuado» para la pluma de ese ser limitado que somos. Y aprender a renunciar a los otros es el primer paso para construir bien ese «uno» especial.

Escribir ficción – Edith Wharton

Debes entonces valorar con honestidad si dispones de los recursos —expresivos, literarios, de sensibilidad— para tratar en toda su amplitud el tema que subyace a esa historia que te interesa.

Por ejemplo, la locura de Bertha Mason es en manos de Brontë solo una parte de la trama, un toque de misterio que además justifica el carácter imposible del amor del señor Rochester por la joven institutriz de su hija. En cambio, para Rhys, esa misma locura es la consecuencia de la lucha de una mujer que no quiso doblegarse a los convencionalismos de su época y que, por tanto, fue excluida por su sociedad e incluso encerrada por su esposo.

En palabras de la propia Jean Rhys:

Cuando leí *Jane Eyre* de niña pensé: [...] Qué pena que hiciera que la primera esposa de Rochester, Bertha, fuera la loca horrible, e inmediatamente pensé que escribiría la historia como podría haber

sido en realidad. Parecía un fantasma lamentable. Intentaría escribirle una vida propia.

Veamos también unas palabras de Julio Cortázar acerca de la elección del tema y la importancia que encierra.

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre excepcional, pero no quiero decir con esto que un tema debe ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia. O bien, para ser más modestos y más actuales a la vez, un buen tema tiene algo de sistema atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones; y todo eso, al fin y al cabo, ¿no es ya como una proposición de vida, una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y más hermoso?

[...] Sin embargo, hay que aclarar mejor esta noción de temas significativos. Un mismo tema puede ser profundamente significativo para un escritor, y anodino para otro; un mismo tema despertará enormes resonancias en un lector, y dejará indiferente a otro. En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado, así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores.

[...] Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene —a veces sin que él lo sepa conscientemente— esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá entre nosotros, dará su sombra en nuestra memoria.

Cada historia lleva, por tanto, su tema adherido, inscrito en ella. El tema puede ser simple: un regreso al hogar, la ilusión de una primera cita; o mucho más complicado: la entrada en la madurez, el descubrimiento del amor, la aceptación de la pérdida...

Por ejemplo, aunque muy distintas en cuanto a argumento y estilo, las novelas *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, y *El señor de las moscas*, de William Golding, comparten el tema del salvaje que el ser humano lleva dentro, dispuesto a aflorar cuando las normas impuestas por la sociedad civilizada se relajan por alguna causa.

Al contar nuestra historia debemos tener claro qué tema es el suyo para que su desarrollo se convierta en un bordoneo que recorra la totalidad de la narración, transmitiendo un mensaje que subyace en los hechos que componen la acción de la historia y que se proyecta más allá de ella.

Esa proyección del tema, cuando está bien tratada y logra dejar atrás la propia historia, es lo que dotará a esta de universalidad, dando lugar a que cualquier lector, aunque no pertenezca a la época o sociedad en la que el texto se gestó, pueda identificarse y emocionarse con ella.

La selección

Hemos elegido la historia y hemos explorado el tema para comprobar que resulta interesante —«parabólico», como decía Huxley— y que tenemos los recursos para explorarlo. El siguiente paso consiste en evaluar las dimensiones de la obra.

No vamos a recomendarte que calcules por adelantado el número de palabras que tendrá tu texto, pero sí que debes valorar si el tema que has identificado puede alcanzar la extensión de una novela o más bien debe ser convertido en un relato.

De nuevo Wharton apunta:

Cualquier tema debe contener, necesariamente, sus propias dimensiones. Y uno de los dones primordiales del escritor de ficción es el de discernir si ese tema que se presenta ante él, rogándole que lo materialice, se ajusta más a las proporciones de un relato breve o a las de una novela.

En el tema anterior vimos algunas de las características que distinguen a la novela del relato. Más allá de su extensión, era precisamente el tratamiento del tema lo que venía a diferenciarlos. Dijimos, por ejemplo, que la novela presenta una sucesión de incidentes, mientras que el relato se centra en una única peripecia. También que la novela acostumbra a incorporar tramas secundarias, algo que no suele hacer el relato. O que la novela suele tener un elenco más amplio de personajes, entre los cuales el protagonista desarrolla un arco dramático; mientras que en el relato el número de personajes es menor y el desarrollo psicológico del personaje principal no se refleja en el texto. También había diferencias en lo relativo al tema, el punto de vista o al tratamiento de escenarios y atmósferas.

Es a todas estas cosas a las que debes prestar atención cuando, elegida la historia y entresacado su tema, empiezas a valorar las posibles opciones para convertirla en una obra literaria.

2. Búsqueda y tratamiento del tema

Repasa el tema para explorar sus posibilidades. Si, por ejemplo, el tema de tu historia son las relaciones entre padres e hijos, piensa: ¿Puede haber una única situación que ilustre bien estas relaciones, o por el contrario se presta a narrar una secuencia de ellas? ¿Cuántos personajes necesito para exponer adecuadamente el tema? ¿Se presta el tema a incluir tramas secundarias que ilustren sus distintas facetas? ¿Desde qué punto o puntos de vista podrían narrarse los hechos? ¿Es necesario que muestre un cambio en mi protagonista?, ¿qué lapso de tiempo debe transcurrir para poder hacerlo? ¿Dónde podrían suceder los hechos, basta con un único escenario o debería haber más?

Responder a todas estas preguntas te ayudará a ir teniendo una visión más clara de la obra (aunque todavía habrá muchos detalles en sombra) y a valorar si debes decantarte por escribir una novela o un relato.

Pero la selección no termina aquí. Cuando tienes claro el tema y has evaluado si se adapta a la extensión de un relato o a la de una novela, debes además pensar cómo introducir las ideas en la historia y crear la trama. Es decir, debes crear el bastidor necesario para exponer el contenido y eso implica toda una serie de decisiones.

El escritor debe seleccionar todos los elementos que intervendrán en el texto hasta darle la configuración que desea que tenga. Se desencadena así una sucesión de elecciones, como parte del proceso de toma de decisiones al que aludíamos más arriba. En ocasiones esas decisiones casi llegan por sí solas cuando tenemos muy claro qué queremos contar y cómo queremos hacerlo, pero siempre requieren reflexión.

Estas elecciones van conformando el desarrollo de la narración y abarcan desde los personajes que intervendrán en ella y su caracterización, a cómo se desenvolverá la secuencia narrativa, dónde y cuándo transcurrirá la acción y cómo esta se iniciará y cerrará, así como el punto de vista desde el que se presentará la trama.

Preguntada por este proceso, Iris Murdoch comentó:

Quando escribes una novela vives la extraordinaria experiencia de encontrarte en un estado de libertad ilimitada, y esto resulta pre-

ocupante. Cada decisión que tomes excluirá otra opción, así que es bastante importante lo que ocurre entonces, cuál es tu estado de ánimo y qué te parece importante. [...] Es esta progresión de la libertad absoluta a la jaula estrecha, de lo rápido que vas y de cuando decides cuáles van a ser las cosas importantes en el libro. Creo que estas son las cosas más difíciles.

Como apunta Murdoch, cada elección implica a su vez la omisión o rechazo de otras posibles opciones; y eso que se deja de lado, de lo que se prescinde, contribuye a crear la historia casi tanto como lo que elegimos.

Este proceso, siempre necesario, de exploración de la obra en ciernes, de reflexión sobre sus posibilidades para elegir las mejores opciones, es el primer paso para una escritura consciente y una visión lúcida de ti como escritor, cosas ambas que debes trabajar por alcanzar.

Date tiempo para conocer la historia que quieres escribir, ya sea un relato, ya una novela, hasta sus mínimos detalles. Hemingway decía que el escritor debe saberlo todo sobre su historia, aunque luego no vuelque todo ese conocimiento en la obra. Porque eso que sabe, aunque no lo escriba, contribuye a sostener la historia. Mientras que aquello que no está en la historia porque el escritor no lo conoce es lo que contribuye a crear lagunas.

No obstante, tanto en lo que se elige como en lo que se omite, volvemos a encontrar el rastro de la personalidad individual del escritor: su experiencia, sus conocimientos, sus lecturas y su propia visión del mundo. Sus preferencias vuelven a aflorar e impregnan el texto, contribuyendo a moldearlo.

De esas elecciones y preferencias hablaremos en las siguientes lecciones.

3 La trama

Empiezo con un cosquilleo, una especie de sensación sobre la historia que escribiré. Luego aparecen los personajes y se apoderan del relato, ellos hacen la historia. Pero todo eso termina siendo la trama. [...] Un relato tiene que tener una forma y un esquema. En una pintura el marco es importante. ¿Dónde termina el cuadro? ¿Qué detalles debería incluir? ¡U omitir! ¿Dónde se traza la línea que recorta el cuadro?

Isak Dinesen para *The Paris Review*

Una vez hemos encontrado la historia que queremos escribir llega la hora de comenzar a dar forma a la trama.

La trama es el componente que dota de coherencia al conjunto de elementos que forman nuestro texto, tales como los personajes, el tiempo, el estilo o la voz narrativa. Es, pues, la cuerda que los mantiene unidos y les imprime la fuerza necesaria para que dejen de ser una amalgama incierta y se conviertan en un todo dotado de un sentido que va más allá de los hechos narrados.

Según esto, podemos distinguir entre acción y trama, siendo la acción los acontecimientos que ocurren y la trama la manera en que estos se articulan.

Es decir, la acción sería *lo que* se cuenta, mientras que la trama sería *cómo* se cuenta.

Lo que se cuenta es, simplificando, el argumento. En el cuento tradicional de *Caperucita roja* sería la historia de una niña que va a visitar a su abuela, pero se encuentra con el lobo y, aunque vive una situación de peligro, al final alcanza un final feliz.

Mientras que la trama es la forma en que deliberadamente contamos esa historia para hacerla más interesante. Comenzamos a narrarla situando a Caperucita

3. La trama

en el jardín de su casa, para indicar que es un niña buena y normal; también obediente y cariñosa, puesto que accede de buen grado a ir a visitar a su abuela —a la que quiere mucho—, tal como le pide su madre. La situamos después a solas en el bosque, donde el lobo, taimado, es capaz de sacarle la información de adónde se dirige. Sabemos que el lobo no abriga buenas intenciones y que ha engañado a Caperucita para enviarla por el camino más largo, ¿qué sucederá ahora?

Caperucita llega a la casa de la abuelita y hay una escena de gran tensión: el lobo, disfrazado con la ropa de dormir de la abuela, conversa con la niña. Caperucita, engañada, cree que habla de verdad con su abuelita, pero el lector sabe que no es así y que la niña está en peligro.

Por fin el lobo ataca. La niña huye (más tensión), pero afortunadamente un cazador que pasaba por allí interviene y se produce el feliz desenlace: el lobo muere, la abuela es rescatada del armario donde había sido encerrada y Caperucita está a salvo.

Tenemos entonces la presentación de la protagonista: cariñosa, inocente, obediente... La atmósfera del bosque, amenazadora y oscura. El lobo, un personaje peligroso y taimado. La manera en que se presenta la información: el lector sabe que el lobo ha engañado a Caperucita enviándola por el camino más largo, sabe que es él el que está en la cama vestido con el camisón de la abuela. Tenemos la tensión, que en parte emana de cómo se ha presentado la información al lector. Hay una escena culminante, cuando lobo y niña conversan en la casa de la abuela. Y hay un desenlace.

Caracterización de los personajes, presentación de información, tensión, atmósfera, clímax, desenlace... Todo ello forma parte de la trama.

No obstante, y a pesar de esta distinción, debemos concebir acción y trama como una unidad indisoluble. Diremos entonces que acción es todo aquello que ocurre a lo largo de la narración, mientras que trama es todo aquello que ocurre, pero deteniéndose principalmente en la percepción de las relaciones que tienen entre sí los hechos que se narran.

Es decir, la trama es el nexo que encadena la narración: la causalidad, aquello que hace que una cosa suceda a causa de otra. Mientras la acción es la

3. La trama

sucesividad, que hace que las cosas suceden unas a continuación de otras, estando conectadas solo por la sucesión temporal de los hechos.

Así pues, mientras la acción tiene una finalidad expositiva, en cuanto se limita a narrar la sucesión de los acontecimientos siguiendo un orden histórico/lógico, la trama tiene un carácter emotivo y persuasivo. La trama, al exponer los hechos que componen la narración, trata de buscar la forma de llamar la atención del lector, de interesarlo y conmoverlo.

Por eso, al plantear la trama, debes buscar persuadir al lector para que se interese por aquello que le estás narrando e, incluso, lograr que se identifique de algún modo con los acontecimientos que le presentas.

¿Por qué? Por dos razones:

La primera es lograr que la historia revele todo su significado. Como ya hemos apuntado en los temas anteriores, una buena historia tiene siempre un significado (si no lo tiene, tal vez es que esa historia no es tan buena). Una buena historia revela *algo* que trasciende su argumento. De hecho, es como si el argumento fuera una metáfora que explica esa idea que late debajo. Esa idea es el tema, del que ya hablamos en el tema 2.

Pero, además, la trama busca ir más allá de la mera exposición de los acontecimientos para establecer una relación entre ellos, una manera de organizarlos que otorgue prioridad a la estética. Porque una novela, un relato, son piezas artísticas que deben aspirar a cierta belleza, entendida en este caso como coherencia, proporción y armonía.

Para llevar a cabo tales propósitos puedes recurrir a alterar el que sería el orden lógico de la narración en favor de un orden artificial por el cual se eluden acontecimientos sobre los que se volverá más tarde, se usan procedimientos de retrospectiva, se avanzan hechos que tendrán lugar más adelante, etc.

En resumen, la narración posee un orden artístico propio que no tiene por qué coincidir con el orden temporal de los acontecimientos. El orden temporal puede ser válido únicamente fuera de la historia, en una abstracción o resumen de la misma. Mientras que el orden artístico —la trama— es decidido de forma deliberada por el autor con el fin de conseguir determinados efectos.

Este orden artificial sobre el que se asienta la trama logra que se despierte en el lector el interés por la historia que le está siendo contada y que se sienta parte integrante de ella, tratando mientras dura la lectura de adivinar su desarrollo, especulando y sacando conclusiones. Y todo esto será precisamente lo que proporcione al lector las herramientas con las que juzgar la narración, al permitirle cotejar el desenvolvimiento del texto conforme a las expectativas que sobre él se ha ido creando a lo largo de su lectura y conforme a su trama.

Partes del texto narrativo

Tradicionalmente la trama se ha dividido en tres partes: planteamiento, desarrollo y desenlace; como es lógico, estos tres segmentos no son fijos ni inmutables, y están sujetos a todo tipo de variaciones para lograr según qué efectos.

Esos tres segmentos componen lo que se denomina el «arco dramático de la historia». El arco dramático es el movimiento que la historia describe desde su comienzo a su final. Ese movimiento se asemeja a un arco, porque traza una ascensión desde la situación de partida hacia el clímax y vuelve a descender desde el clímax hacia el final.

Se suele recomendar que las tres partes que forman el arco dramático de la historia se repartan de la siguiente manera:

- ▶ Planteamiento: 25 %
- ▶ Desarrollo: 50 %
- ▶ Final: 25 %

Pero recuerda que la creatividad no admite reglas. Eres tú quien debe decidir cómo repartir el peso de la acción,

Vamos a repasar por separado los tres segmentos del arco dramático de la historia: planteamiento, desarrollo y desenlace. Y vamos a examinar también otros elementos que forman parte de la trama y que a menudo actúan como bisagras que articulan el paso de un segmento a otro.

El planteamiento

El primer segmento en la estructura del arco dramático de una historia es el planteamiento. El planteamiento presenta al personaje principal y el contexto de la historia. Es decir, presenta la situación previa, antes de que estalle el conflicto.

El planteamiento debe lograr tres cosas:

- ▶ Proporcionar la información necesaria para que el lector comprenda la situación de partida.
- ▶ Sumergir al lector en el mundo que has creado para él desde un primer momento.
- ▶ Presentar el momento en el que todo cambia.

Analicemos estos tres objetivos del planteamiento uno a uno.

Al comenzar la historia, el lector necesita conocer el contexto para comprender la fuerza disruptiva del conflicto (hablaremos del conflicto después). Así que debes dárselo.

El contexto es vital en cualquier narración. Es el telón sobre el que sucede la acción y, aunque pueda parecer secundario, perfila a los personajes y realza los acontecimientos. Por eso es importante que en el planteamiento empieces a dar los datos que servirán al lector para orientarse en tu historia.

En este primer momento deberás presentar a tu protagonista y proporcionar las coordenadas básicas de su vida en el momento presente. Es decir, quién es, qué hace, cómo es su cotidianidad.

3. La trama

Proporciona la información suficiente para que el lector comprenda cuál es la situación de partida, pero sin olvidar que podrás seguir trabajando el contexto a lo largo de toda la narración.

Se suele creer que si te extiendes demasiado en el planteamiento corres el riesgo de perder casi desde el principio la atención del lector. Por eso hay quien recomienda no alargar el planteamiento y hacer que la acción comience casi de inmediato, dando paso enseguida a la aparición del conflicto.

Sin embargo, hay muchas obras excelentes cuyo planteamiento se desarrolla de manera morosa y en las que el conflicto no irrumpe de inmediato que echan por tierra esa idea. Ahora bien, sí que es recomendable que, ya desde el inicio de la obra, se planteen la información y los detalles de manera atractiva, sugerente e incitante. Tu objetivo es que el lector se implique en la historia. Crea un contexto claro para ella, pero preséntalo de manera interesante. Es tu calidad como escritor, y no meramente los hechos que recoges en la narración, la que debe ganarse al lector desde el principio.

Hemos dicho también que el planteamiento debe sumergir al lector desde un primer momento en el mundo que has creado para él.

Si la acción sucede en un mundo imaginario o en un momento temporal diferente del presente (por ejemplo, la Francia de Luis XVI), en el planteamiento no solo deberás dar las coordenadas de la historia, sino también introducir con habilidad los aspectos propios de ese «otro mundo».

Puedes hacerlo a través de pequeños detalles externos, como la descripción de las ropas, las estancias o los vehículos. De nuevo, recuerda que podrás ampliar los detalles de ese mundo a lo largo de toda la obra.

Por último, hemos señalado también que el planteamiento debe presentar el momento en el que todo cambia.

Es decir, en algún momento a lo largo del planteamiento deberás introducir el conflicto. Una alteración en ese mundo que acabas de presentar que va a afectar profundamente al protagonista y que pondrá en marcha la acción.

Este momento es el que llamamos el elemento detonador y vamos a hablar de él en seguida.

Resumiendo, y para terminar, en el planteamiento debes contar quién es el personaje y cómo son las cosas en su vida antes de la irrupción del conflicto.

El elemento detonador

Como hemos visto, el planteamiento presenta el estado normal de las cosas, la situación habitual, el punto de partida. Pero el planteamiento también debe recoger el momento en el que todo cambia. El acontecimiento que lo altera todo, dando un vuelco a la historia, se denomina elemento detonador.

El elemento detonador viene a romper el equilibrio de las fuerzas que intervienen en la narración.

Esas fuerzas son dos.

- ▶ Por un lado está la fuerza que impulsa al personaje, que se trata de una fuerza positiva.
- ▶ Por otro lado está la fuerza del conflicto, que se trata de una fuerza negativa.

Ambas fuerzas se enfrentan sin tregua. La oposición entre ellas es la que hace avanzar la acción.

El elemento detonador juega un papel fundamental en la trama porque supone la primera aparición del conflicto. Pero también porque sirve de puente entre el planteamiento y el desarrollo, entre la primera parte de la historia y la segunda.

El conflicto y el objetivo

Si hay un elemento importante en un texto narrativo, este es el conflicto. El conflicto es el motor de la historia.

Por describirlo de una forma sencilla, el conflicto plantea un problema para el protagonista que este debe intentar resolver.

En muchas ocasiones el conflicto presenta alguna de estas tres posibilidades:

- ▶ El personaje se enfrenta a otros.
- ▶ El personaje se enfrenta a alguna circunstancia externa.
- ▶ El personaje se enfrenta a un dilema interior.

El conflicto emana de la oposición entre el personaje protagonista y determinadas circunstancias internas o externas. Como ya hemos visto, se trata de un juego de fuerzas: las positivas que empujan al personaje y las negativas que impulsan el conflicto.

El conflicto se relaciona directamente con el objetivo del protagonista. En toda historia el protagonista tiene un objetivo, algo que desea alcanzar. A menudo se trata simplemente de recuperar la situación de normalidad que se rompió por la aparición del elemento detonador. Pero otras veces se relaciona con una meta que el personaje desea alcanzar (un nuevo trabajo, el amor, un reconocimiento...).

En cualquier caso, es necesario que exista ese objetivo y tenga una presencia en el texto, (aunque en ocasiones el protagonista no sea consciente de él), ya que los personajes, como veremos, se mueven por ambiciones y deseos, y no por una simple sucesión de acciones. Puede que el objetivo se cumpla o puede que no, pero es importante que exista como fuerza motriz del personaje.

El desarrollo

Hemos dicho que el elemento detonador actúa como transición entre el planteamiento y el desarrollo de la historia.

Ahora el lector ya sabe cómo era la apacible vida del protagonista y ha presenciado cómo algo inesperado —el conflicto— viene a alterarla. Así que ya está preparado para ver cómo se desarrollan los acontecimientos.

El desarrollo es la parte más significativa de cualquier narración. Por eso se extiende a lo largo del cincuenta por ciento del espacio de la misma (lo que no significa que planteamiento y desenlace sean menos importantes). Pero es el desarrollo el que contiene el meollo de la narración. Y es importante que lo tengas en cuenta, porque con frecuencia el problema de algunos textos deriva del hecho de que el desarrollo ha quedado fagocitado por un planteamiento excesivamente largo.

El desarrollo deberá contar el progreso de la situación que ha planteado el comienzo. Durante el desarrollo el conflicto toma forma y pone a prueba al protagonista.

Es en el desarrollo es cuando todo ocurre: el conflicto se manifiesta en toda su magnitud, el protagonista se plantea sus objetivos, las fuerzas positivas y negativas de la historia actúan y los acontecimientos se suceden.

Ahora bien, lo que sucede a lo largo del desarrollo debe tener un sentido. Para ello tiene que estar relacionado con el conflicto y con las fuerzas positivas y negativas que actúan dentro de él. Exponer el conflicto y sus consecuencias es la esencia del desarrollo de la trama. Deberás hacerlo con juicio y buen sentido para lograr que el lector lo comprenda y, todavía más, que empatice con el protagonista que se enfrenta a él.

Crisis y clímax

Podemos decir que si hay conflicto, hay crisis. La crisis es otro de los elementos que conforman el todo que es la trama. Veamos dos de las acepciones del diccionario de la RAE para la palabra crisis: «Situación de un asunto o proceso cuando está en duda la continuación, modificación o cese. | Situación dificultosa o complicada».

En una narración entendemos por crisis la síntesis de un hecho extraordinario que causa una ruptura con el devenir normal de los acontecimientos. La crisis suele estar motivada por el conflicto que se presenta al enfrentarse el personaje a una situación adversa, antagónica.

Durante la crisis acontece una metamorfosis del personaje que provocará el nacimiento de nuevas actitudes del mismo, en muchas ocasiones opuestas a las que mantenía hasta ese momento, y que modificarán sus relaciones con los demás personajes así como con los demás aspectos de la trama. El personaje podrá favorecer esa metamorfosis que ocasiona la crisis, simplemente aceptarla sin favorecerla, o bien oponerse a ella, con todas las connotaciones que estas posibilidades implican.

La crisis desemboca en el clímax, que se concibe como el momento de mayor tensión dramática de la narración. Es el momento culminante de la trama y suele conllevar la resolución del conflicto planteado, ya sea porque dé lugar a una serie de acciones dramáticas o porque implique la consecución de un equilibrio emocional (en el caso de tramas de carácter más psicológico).

El desenlace

En el desenlace se resuelve la situación que había generado el conflicto y se vuelve a una tesitura de estabilidad, como la que existía en el planteamiento antes de la aparición del elemento detonador.

El desenlace de la historia viene marcado, entonces, por la resolución del conflicto que se había planteado. Esta resolución no tiene por qué ser completa: a

3. La trama

veces basta simplemente con mostrar que los personajes están empezando a cambiar de alguna manera, empezando a ver las cosas de forma diferente.

La regla de oro del desenlace es esta: el final debe desprenderse como una consecuencia lógica de todo lo que ha sucedido hasta ese momento. Incluso cuando planteas un final sorpresivo, este debe estar íntimamente relacionado con los sucesos narrados a lo largo de la historia.

Es importante tener presente que la consecución del objetivo del protagonista a través del planteamiento, el desarrollo y el desenlace (mediante las situaciones que se planteen en el texto) debe ser creíble; de nada sirve elaborar una trama rica en matices, con conflictos verosímiles y personajes interesantes si se opta por un final fantasioso y apresurado. Cada acción en el texto debe conducir hacia esa consecución de forma ordenada y verosímil.

Veamos algunas de las opciones para escribir un desenlace y concluir una narración:

- ▶ Final positivo: el conflicto es superado. El protagonista cumple su objetivo, alcanza su meta y los obstáculos quedan atrás.
- ▶ Final negativo: las fuerzas del conflicto vencen a las fuerzas positivas que les ha opuesto el protagonista y este termina derrotado. El protagonista no alcanza su meta.
- ▶ Final abierto o ambiguo: el escritor plantea una opción no del todo definida y son los lectores quienes acaban de completar la historia.
- ▶ Final resuelto: el final es claro y nítido.
- ▶ Final circular: de alguna manera el protagonista vuelve a encontrarse en una situación semejante a la del inicio de la historia.

Cada historia pide un tipo de final. Lo aconsejable es valorar cuál es la manera de plantear el desenlace que resulta más apropiada para tu narración.

Insistiremos una vez más en que planteamiento, objetivo, conflicto, desarrollo, crisis, clímax y desenlace son algunas de las partes en las que podemos dividir

3. La trama

la trama. De manera exenta carecen de sentido y solo lo recobran cuando los restituimos a su lugar en la trama, dentro de la cual contribuyen a formar un todo unitario y completo.

Podemos decir que cada una de estas partes es una pieza que el autor engarza en una determinada posición en cada narración que emprende, formando cada vez un todo distinto. Cada parte es, por tanto, necesaria para el correcto devenir de la trama en tanto mantiene una relación de causalidad con las restantes.

Además de estas partes que hemos descrito, forman parte de la trama otros elementos que, si bien no se pueden identificar como una parte más o menos bien delimitada dentro de la misma, contribuyen también a su constitución, a la forma que esta adopta y que el lector percibe.

De este modo, en una narración puede darse prioridad sobre la acción a algún factor que normalmente consideraríamos un elemento secundario o complementario de la acción (que no de la trama). Ese es el caso de los textos donde se da prioridad a la caracterización de los personajes, a la descripción de la atmosfera de la narración (refiriéndonos a la atmosfera metafórica, no física, que respira la narración), al desarrollo de los diálogos. Cada uno de estos aspectos es también una parte de la trama que puede resaltarse por encima del resto, pero siguen formando parte de ella, entretejidos por la acción que se desarrolla.

En realidad, aunque la trama del texto se compone de una multitud de elementos, puede reducirse casi siempre a una cuestión bastante sencilla. Esa cuestión se plantea en forma de pregunta, lo que en inglés se conoce como *dramatic question*. La *dramatic question* no es más que la formulación del porqué del texto. ¿Conseguirá el héroe derrotar por fin a su enemigo? ¿Llegará el protagonista a su destino? ¿Terminarán juntos los amantes separados por el destino?

Aunque pueda parecer muy simple, en muchas ocasiones el plantearnos esta pregunta al comienzo de nuestras narraciones puede ayudarnos a tomar las decisiones adecuadas a la hora de llevar el texto por uno u otro camino. Tratar de averiguar cuál es la pregunta (o preguntas, aunque la trama principal suele poder responderse con una sola cuestión) que «define» nuestra historia nos ayudará a comprender el conflicto que subyace, identificar la crisis o establecer un planteamiento apropiado.

3. La trama

La respuesta a esa pregunta, por el contrario, es complicada. Mejor dicho: lo complicado no es la respuesta en sí, sino su formulación narrativa. Por ejemplo, si la pregunta es si conseguirá el héroe derrotar por fin a su enemigo, la respuesta podría ser: sí, el héroe vencerá a su enemigo. Pero la formulación narrativa que implica esa respuesta significa pensar cómo el texto va a mostrar al lector la forma en que el héroe alcanza esa victoria, los pasos que da para lograrlo. La respuesta vendrá entonces dictada por el personaje y su objetivo, por sus acciones y sus pensamientos, por el entramado que conforman la situación, el conflicto o el clímax; en suma, por el conjunto de la narración.

Las soluciones sencillas, o ramplonas, producen la inevitable sensación de que el autor no tenía idea acerca de la manera de «cerrar» el texto, ni veía de forma clara su composición.

Veamos, de nuevo, lo que John Gardner apunta sobre esto:

En casi toda buena narración, la forma básica —casi ineludiblemente— de la trama es: un personaje central quiere algo, lo persigue a pesar de la oposición que encuentra (en la que, quizá, se incluyan sus propias dudas) y gana, pierde o se inhibe.

Se deduce de las palabras de Gardner algo que no por obvio hay que olvidar: la trama se desarrolla gracias a, y en función de, los personajes. Estudiaremos sus características y funciones en la siguiente lección, pero ha de quedar claro ya ahora que los conflictos de los personajes son una parte indispensable de la trama; de hecho, son uno de los elementos esenciales para ponerla en marcha.

Podemos concluir, por tanto, que la trama es la unidad de la narración que engloba, por un lado, la acción en cuanto sucesión de hechos que acontecen; y por otro, distintos aspectos de la misma que actúan como graduadores de la intensidad según presentan conflictos, resoluciones, crisis, etc. Con todas estas piezas el escritor trabaja para dar forma a la historia que quiere contar y sin que exista un único modo de ensamblarlas.

La trama en la novela y el relato

En los temas anteriores hemos enumerado algunas diferencias entre novela y relato, más allá de su extensión. Precisamente muchas de esas diferencias emanan de la distinta forma en que ambos géneros usan los distintos elementos que componen la trama.

Repasemos de nuevo estos elementos a la luz de esas diferencias.

Por la menor extensión del relato se podría decir que en él todos los elementos de la trama se condensan. Aunque la proporción entre planteamiento, desarrollo y desenlace sigue siendo la misma (25-50-25), el relato propone cada uno de estos elementos de manera más esquemática.

En el relato el planteamiento presenta la situación de partida de manera sucinta. Mientras que en la novela se dispone de un gran número de páginas para exponer esa situación inicial, en el relato es necesario esbozarla en unas pocas pinceladas. Por ello elegir bien los detalles reveladores es tan importante cuando se escribe ficción corta, así como seguir aportando información de contexto también durante el desarrollo.

Como es lógico, y debido en parte a lo anterior, en el relato el elemento detonador aparece casi de inmediato, mientras que en la novela hay más lugar para que este tarde en aparecer.

En cuanto al desarrollo, en la novela esa confrontación de fuerzas positivas y negativas relacionadas con el conflicto se intensifica gradualmente, hasta alcanzar un punto culminante. A partir de ahí el equilibrio entre las fuerzas retornará poco a poco, para dar paso al desenlace. A lo largo del desarrollo esas fuerzas se equilibran una y otra vez, aunque es un equilibrio precario y pronto se desvanece y es esa alternancia entre equilibrio y caos lo que impulsa la acción hacia delante, haciéndola avanzar.

Pero en el relato esa confrontación de fuerzas es como un pulso intenso. Suele haber una sola fuerza positiva y una sola fuerza negativa que se enfrentan en un

3. La trama

único encontronazo de gran fuerza dramática. De ese encontronazo surgirán la crisis y el clímax.

La presentación de crisis y clímax ocupa gran parte del desarrollo de un relato. Podríamos decir que son su núcleo, su esencia. Mientras que en la novela la tensión narrativa, el interés de la historia, va aumentado de manera más paulatina hacia el clímax.

De igual manera, en la novela, una vez superado el clímax, la tensión irá descendiendo de forma gradual, preparando el desenlace de manera suave. Mientras que en el relato el desenlace suele suceder al clímax de manera casi inmediata.

Por último, el relato apuesta a menudo por los finales abiertos o ambiguos, no del todo concluyentes (pero donde sí se indica el inicio de una conclusión), puesto que la menor extensión de los relatos dificulta proporcionar una solución completa; mientras en la novela suele darse un final cerrado, donde todo queda resuelto.

4 El personaje

4. El personaje

Dos son los recursos fundamentales de los que dispone el escritor para dotar de fuerza a su texto: el primero es la trama y los distintos elementos que la integran, según vimos en la lección anterior; el segundo son los personajes, que serán los actores de la acción que presenta la narración y a los que debemos prestar una atención especial.

Podemos definir al personaje como el ente con capacidad para intervenir en la acción de una narración.

Usamos la palabra «ente» puesto que no hemos de perder de vista que los personajes no tienen que ser necesariamente seres humanos: animales, plantas, muñecos, seres sobrenaturales, criaturas fantásticas... pueden protagonizar la historia que queremos contar.

El que los personajes no sean necesariamente humanos entronca con la segunda parte de la definición: su capacidad para intervenir en la narración. Esa capacidad viene dada por el escritor, quien hace que todo personaje actúe de manera consciente. Es decir, el autor dota de características humanas al personaje, le proporciona una psicología y una experiencia vital que guiarán sus actos en la narración.

Generalmente, como ya sabemos, en la novela, dada su mayor extensión, aparece un número mayor de personajes, que se representarán de manera más pormenorizada; mientras en el relato el número de personajes es menor, reduciéndose a veces a protagonista/antagonista. Además, en el relato el desarrollo de los personajes se condensa debido a su menor extensión y el escritor define a su personaje en apenas unas líneas, con una actitud, un pensamiento o un diálogo.

Tipos de personajes

Para adentrarnos en las particularidades del personaje como elemento narrativo comenzaremos por esbozar una presentación de algunos de los diferentes

4. El personaje

personajes que podemos encontrar en una narración. Esta que se ofrece a continuación es una clasificación, pero existen otras:

► Personajes principales:

Son aquellos que llevan el peso de la acción, siendo sus actos los que marcarán el desarrollo de la misma. Su conducta debe resultar interesante al lector, ya sea heroica o pusilánime, ya resulte vencedor o vencido en el conflicto que presenta la trama. La resolución de ese conflicto suele además representar un cambio para el personaje principal, alterando significativamente las condiciones en que se encontraba al comenzar la narración. Por otra parte, su caracterización, tanto psicológica como física, siempre será más completa que la del resto de personajes. Un ejemplo de personaje principal sería Raskolnikov, el protagonista de *Crimen y castigo*, de Fiodor M. Dostoievski.

► Personajes secundarios

Son personajes subordinados al personaje principal. Su caracterización es siempre más escueta, sobre todo en los relatos, y su objetivo es tanto contribuir al color de la narración como, a veces, generar los conflictos a los que se debe enfrentar el personaje principal; por ello suelen intervenir activamente en la construcción de los giros argumentales necesarios en el desarrollo de la trama. Son, además, personajes más estáticos, menos sujetos a cambios internos,

► Personajes tipo:

Son personajes que representan la abstracción de toda una categoría en un tipo social o psicológico concreto, que el autor estereotipa al otorgarle unas determinadas características personales. Vienen a significar la plasmación de la manera en que entendemos y representamos a determinados caracteres, según un modelo históricamente establecido y aceptado: el avaro, la mujer virtuosa, el donjuán, etc. Un ejemplo sería el Lazarillo de Tormes, tipo de pícaro.

4. El personaje

► Personajes característicos:

Los personajes característicos representan una evolución o mayor elaboración de un personaje para cuya caracterización se partió de un personaje tipo, pero al que se ha dotado de unas características individuales muy marcadas que lo diferencian del personaje tipo patrón. Podemos decir que eso es lo que hizo Cervantes al convertir al modelo de personaje propio de los libros de caballerías en un personaje único, Don Quijote.

► Personajes planos:

Son aquellos cuyas características permanecen prácticamente inmutables a lo largo de toda la narración, sin que ninguna evolución (consecuencia de la acción que se desenvuelve en la historia) venga a alterarlos. Esta inmutabilidad puede ser resultado de varios factores, puesto que no debemos entender que el carácter estático es simple consecuencia de la apatía o de una mala construcción del personaje por parte del autor. Puede tratarse de personajes de carácter inalterable, que de algún modo permanecen desconectados del entorno; o bien personajes que logran siempre afrontar los conflictos que se les plantean; también pueden ser personajes que luchan en vano con las adversidades, lo que les otorga sensación de inmovilidad; o personajes que se han rendido en la lucha y aceptan cuanto les ocurre con resignación. Un ejemplo de este tipo de personaje es Ulises, el protagonista de la *Odisea*, un héroe que se enfrenta a cada nueva prueba sin flaquear jamás y cuya acumulación de experiencias no se traduce en ningún cambio en su carácter.

► Personajes redondos:

Son aquellos que aceptan, e incluso proponen, el cambio que se plantea en la narración como resultado de algún conflicto. Suelen estar impulsados por un móvil, la consecución de un objetivo, dando lugar así a una cadena de acciones y reacciones que configurará la narración. Un ejemplo de personaje dinámico es Emma Bovary, la protagonista de la novela de Gustave Flaubert.

4. El personaje

► Personajes simples:

Son aquellos en los que resalta, por encima de cualquier otra, una cualidad que permanece inalterable a lo largo de la narración. Esa cualidad es dominante en el carácter del personaje y no entra en conflicto con otros aspectos de su personalidad, siendo su rasgo predominante que resaltará en medio de los conflictos planteados en la trama. Ese sería el caso de la avaricia de Torquemada en la serie de novelas dedicadas a este personaje por Benito Pérez Galdós.

► Personajes complejos:

Son aquellos que poseen un carácter polifacético, donde las distintas características de su naturaleza entran en conflicto, generando así un debate interno entre dos o más posibles caminos a tomar hacia la resolución. Un ejemplo de personaje complejo sería Humbert Humbert, protagonista de *Lolita*, que hace gala de erudición y buenos modales, pero también es capaz de ceder a las pasiones más depravadas.

No hay que perder de vista que los tipos de personajes de esta clasificación pueden combinarse entre sí. Puede darse por ejemplo un personaje complejo y redondo, un personaje principal plano o un personaje secundario complejo.

Por su parte, A. J. Greimas, siguiendo una clasificación anterior de Vladimir Propp, establece una clasificación de las distintas funciones que ejercen los personajes en el texto, y que define como actantes:

- Sujeto: personaje que realiza o protagoniza la acción.
- Objeto: objetivo que mueve al protagonista tanto por deseo como por rechazo. Puede ser persona, objeto, cosa o idea.
- Ayudante: el ayudante es quien auxilia al sujeto en su programa narrativo para conseguir el objeto. Se opone paradigmáticamente al oponente.
- Oponente: es el que interfiere en la acción del sujeto, el obstáculo, que puede ser persona, situación o cosa.

4. El personaje

- ▶ **Destinador:** es quien motiva al sujeto a cumplir su objetivo. Es una fuerza que mueve al sujeto a ejercer una función.
- ▶ **Destinatario:** es el que recibe directa o indirectamente el beneficio o perjuicio del sujeto.

Ahora bien, como ocurre casi siempre cuando hablamos de los distintos factores que intervienen en la creación de una narración, las categorías y tipos no son estancos, sino que se mezclan formando combinaciones más complejas.

Así ocurre igualmente con los personajes, y a la hora de caracterizar a los que intervendrán en nuestra historia lo normal será reunir varias características de diversos tipos de personajes. En el fondo, casi se puede decir que la única distinción clara es la que hacemos entre personajes principales y personajes secundarios, puesto que es difícil encontrar un personaje que pertenezca por entero a uno solo de los tipos que hemos descrito, y lo común es que mezclen rasgos de varios de ellos.

Esta complejidad en su construcción es lo normal, pues recordemos que un personaje se compone de multitud de partes: su apariencia, su voz, su manera de actuar, su manera de reflexionar... y es lógico que la suma de esos fragmentos arroje un todo mayor y más complejo.

Crear personajes

A la hora de crear nuestros personajes podemos recurrir a tres recursos: el primero es servirnos de nuestras propias experiencias, vivencias, reflexiones o sentimientos, que implantaremos en nuestros personajes de manera verosímil, aunque cambiando las circunstancias que rodearon nuestra vivencia para adaptarlas a las circunstancias que rigen en la narración.

4. El personaje

Por ejemplo, Gerald Durrell escribió su *Trilogía de Corfú*, de la que forma parte la famosa novela *Mi familia y otros animales*, basándose en los años que pasó durante su niñez en la isla griega.

Vista en conjunto, aquella tarde mi familia no ofrecía un aspecto demasiado atractivo, pues el clima reinante había traído consigo la habitual serie de males a que éramos propensos. A mí, tirado en el suelo mientras etiquetaba mi colección de conchas, me había provisto de un catarro que parecía haberme fraguado en el cráneo, obligándome a respirar estertóreamente por la boca abierta. Para mi hermano Leslie, arrebuado con expresión ceñuda junto al fuego, llegó una inflamación interna de oídos, que le sangraban lenta pero persistentemente. A mi hermana Margo le había deparado un surtido fresco de acné sobre su rostro ya de antes moteado como un velo de puntitos rojos. Para mi madre hubo un opulento y burbujeante resfriado, sazonado con una pizca de reuma.

Mi familia y otros animales – Gerald Durrell

Podemos ver en este fragmento cómo se despliegan en la página las emociones y percepciones del narrador/personaje. Además, este recurso presenta la ventaja de que conocemos los hechos de primera mano, los hemos vivido y conocemos los detalles concretos no solo en sus aspectos físicos (cómo era el clima aquella tarde, la expresión ceñuda del hermano), sino también las emociones que los acontecimientos suscitaron en nosotros (incomodidad, aburrimiento, etc.).

No obstante, el recrearnos a nosotros mismos en nuestros textos presenta el inconveniente de la excesiva cercanía al personaje, que puede traducirse en una pérdida de perspectiva que lleve al lector a la confusión. Por eso, a la hora de construir un buen personaje, lo más indicado es fundir esas experiencias propias con características inventadas o tomadas de terceras personas.

Precisamente el inspirarse en rasgos o vivencias de otras personas es otro de los recursos de los que nos podemos servir para crear nuestros personajes. Tolstói decía que nunca inventó ni un solo personaje. Para crear a los suyos se

4. El personaje

basaba en las personas que tenía a su alrededor. Y no es el único escritor que se ha servido de ese método para crear a los personajes que pueblan sus obras.

Entrevistado por *The Paris Review*, E. M. Forster decía:

Aunque todos pretendamos que no utilizamos a personas reales, la verdad es que lo hacemos. Yo me inspiré en algunos miembros de mi familia. [...] En todos mis libros escribo sobre las personas que me gustan, las que me irritan y la persona que creo que soy.

No obstante, como ocurre cuando nos usamos a nosotros mismos como base para nuestros personajes, esto puede restar objetividad e imaginación a su construcción.

Lo cierto es que la mayoría de los autores reconocen que nadie puede saber lo bastante de las personas de la vida real como para convertirlas en personajes. Dado que un autor necesita conocer a la perfección a sus personajes, el conocimiento —únicamente imperfecto— que puede tener de las gentes de su entorno no es suficiente para crear un personaje bien facetado, con múltiples dimensiones.

Para evitar esto, lo idóneo es no convertir a esa persona que conocemos directamente en nuestro personaje. Lo aconsejable es combinar esa característica suya que queremos otorgar a nuestro personaje con rasgos tomados de otras personas o simplemente inventados.

Así se expresa Philip Roth sobre la construcción de sus personajes:

La muerte de la madre de uno de mis mejores amigos, cuyo relato de su sufrimiento siguió grabado en mi mente tiempo después de que me lo contara, me proporcionó los detalles más reveladores para la muerte de la madre en *Lección de anatomía*. La mujer de la limpieza negra que da el pésame a Zuckerman en Miami Beach al

4. El personaje

morir su madre está basada en el ama de llaves de unos viejos amigos [...]. Siempre me fascinó su ácida manera de hablar, y cuando llegó el momento adecuado, la utilicé. Pero me inventé las palabras que puse en su boca.

Philip Roth para *The Paris Review*

Por ello el escritor no debe limitarse a copiar del original, a trasladar a una persona de la vida al papel. Por lo general, el trabajo de elaboración del personaje es más complejo, y aunque el personaje tenga rasgos tomados de personas reales, estos rasgos siempre se amalgaman con elementos de ficción e incluso autobiográficos.

John Dos Passos escribió:

Empiezas con unas pocas nociones y anécdotas sobre alguien a quien conoces y luego se cuecen otros fragmentos de las vidas de otras personas y una gran porción de tu propia vida, y entonces, si tienes suerte, el amasijo empieza a fermentar y se convierte en algo bien distinto.

El tercer recurso del que podemos servirnos para construir nuestros personajes consiste en servirnos de nuestra imaginación.

Cuando a Hemingway le preguntaron si todos sus personajes estaban tomados de la vida real contestó:

Por supuesto que no. Algunos están basados en personas reales, pero, la mayoría de las veces, uno inventa personajes a partir de sus conocimientos generales del ser humano y sus experiencias con la gente.

4. El personaje

A veces una chispa salta en nuestro cerebro, tal vez por algo que hemos visto, leído o escuchado, y sobre ella cimentamos todo un personaje. Así nació Caddy, uno de los personajes de *El ruido y la furia* de William Faulkner:

Empezó con una imagen mental. En aquel momento no me di cuenta de que era alegórica. Era la imagen del trasero manchado de las braguitas de una niña subida a un peral, desde donde, a través de una ventana, podía ver el lugar donde se estaba celebrando el funeral de su abuela y contar lo que estaba ocurriendo a sus hermanos que estaban abajo.

Vemos que la concepción del personaje imaginario comienza con un destello: una niña subida a un árbol. Pero enseguida obliga al escritor a preguntarse más sobre ese personaje: por qué está subido en el árbol, quién es, cómo se ensució las braguitas...

Así, personaje y acción se retroalimentan: el personaje es como es precisamente por las cosas que le suceden y le han sucedido; y las cosas le suceden precisamente porque es como es.

Por eso la elección de un determinado personaje puede dar lugar a una obra distinta a la que hubiera surgido de haber elegido a otro.

Por ejemplo, Kurt Vonnegut tenía clara la historia antes de comenzar a escribir su novela *Matadero cinco*: quería recoger su propia experiencia como combatiente durante la Segunda Guerra Mundial, cuando sobrevivió al bombardeo de Dresde.

Sin embargo, cambió el enfoque de la novela cuando una amiga le hizo comprender que en los años de la guerra tanto él como sus compañeros de armas eran muy jóvenes: chicos de entre diecisiete y veintiún años enfrentados al horror.

Yo intenté escribir mi propia historia de la guerra, tanto si resultaba interesante como si no, y traté de sacarle algo de partido. Describo un poco el proceso al comienzo de *Matadero cinco*, lo veía como

4. El personaje

si lo protagonizaran John Wayne y Frank Sinatra. Finalmente, una chica llamada Mary O'Hare, la esposa de un amigo que había estado allí conmigo, me dijo: «Entonces erais niños. No es justo pretender que erais hombres como Wayne y Sinatra, y no es justo para las generaciones futuras, porque haréis que la guerra parezca algo bueno». Aquello me resultó muy esclarecedor.

Es decir, un rasgo de los personajes —su edad—, hizo que el planteamiento inicial de la novela mutara, al abandonar su autor la idea de escribir una novela que Vonnegut veía «como si la protagonizaran John Wayne o Frank Sinatra».

Como ya hemos dicho, personaje e historia se retroalimentan e influyen el uno en el otro durante todo el proceso de concepción de la obra.

Es imposible concebir una historia sin de inmediato comenzar a vislumbrar los personajes que la llevarán a cabo; del mismo modo que es imposible concebir un personaje sin pensar enseguida en los avatares en los que se va a ver inmerso.

La forma de ser de los personajes determina en gran manera la acción: por eso dada una misma situación dos personas actuarán de diferente manera. Pero, de igual modo, lo que sucede, los acontecimientos, también afectan a los personajes; a todos nos cambian las cosas que nos pasan: nos desengañamos, aprendemos, nos volvemos más sensibles o más duros.

Lo ideal es, por tanto, pivotar del personaje a la historia y de la historia al personaje durante la fase de concepción de la historia.

Si lo primero que aflora es el personaje y el escritor va desgranando sus cualidades morales, su psicología, su *ethos*, a continuación tendrá que empezar a reflexionar sobre qué tipo de situaciones revelarán al lector ese carácter, qué sucesos pueden ponerlo a prueba e incluso modificarlo. ¿Sufrirá un sinnúmero de calamidades que pongan a prueba su paciencia?, ¿tendrá una experiencia que le haga abandonar su arrogancia?, ¿qué puede perder debido a su timidez?

Pensemos en aquellas situaciones que nuestro personaje podría causar, por ejemplo, porque es un personaje algo entrometido y marisabidillo, como la Emma de la novela homónima, quien, al tratar de meterse a casamentera, crea varias

situaciones desafortunadas; o bien pensemos en aquellas otras que podría padecer, como el personaje de *Bartleby, el escribiente*, a quien su indolencia extrema, representada por su archiconocida frase «Preferiría no hacerlo», arrastra hasta la muerte.

Mientras que si lo que surge primero es la historia, la pregunta inmediata será: qué tipo de persona hará esto. Responder a esta pregunta comenzará a darnos pistas sobre el carácter del personaje e incluso sobre su biografía: ¿es alguien valiente, le importa la opinión de los demás, es rebelde, es reflexivo?, y ¿dónde creció, qué tipo de educación ha recibido, cómo es su día a día? Cuanto más ahondemos en la pregunta «¿qué tipo de persona haría esto?» más complejo se volverá nuestro personaje.

El desarrollo del personaje

En el tema anterior dijimos que la trama se desarrolla gracias a, y en función de, los personajes. John Gardner apunta:

El personaje es la vida de la narración. El ambiente existe solo para que el personaje tenga un entorno en el que moverse, algo que ayude a definirlo. El argumento existe para que el personaje pueda descubrir algo de sí mismo, y, en el proceso, revelar al lector cómo es él realmente: el argumento obliga al personaje a decidir y a actuar, lo transforma de estética construcción en ser humano vivo que toma decisiones y paga las consecuencias u obtiene recompensas.

El protagonista será el personaje que lleve el peso de la acción, los hechos narrados serán a él a quien le sucedan y, por tanto, su personalidad, carácter y estados de ánimo cambiarán en el transcurso de la acción y como consecuencia de ella.

4. El personaje

Es decir, el argumento obliga al personaje (sobre todo al principal) a decidir y a actuar, transformándolo de mera construcción estética en imagen de un ser humano vivo que toma decisiones y paga las consecuencias u obtiene compensaciones, según acierte o se equivoque.

Pero ese tomar decisiones y enfrentarse a las circunstancias implica, necesariamente, que el personaje se transforme. Debe existir una evolución, el personaje no será el mismo al comenzar la narración que al finalizar. A esa evolución es a lo que en narrativa se le denomina «arco dramático del personaje».

Esta evolución se produce de manera más lenta y gradual en la novela, mientras que en el relato no se trata tanto de una evolución como de un momento de comprensión que iniciará en el personaje el cambio (aunque este quede ya fuera de la narración). En cualquier caso, la evolución debe darse.

Las vivencias, incluso las anodinas experiencias cotidianas, nos hacen cambiar. Maduramos, aprendemos cosas, nos llevamos desengaños. La alegría y la pena nos transforman. Lo mismo debe suceder con los personajes de ficción, que van a tener que afrontar una situación que va a alterar su día a día y les va a hacer enfrentarse a un conflicto y diversos obstáculos.

Por tanto, antes de empezar a escribir debemos tener una imagen clara de quién es nuestro personaje al principio de la historia. A continuación debemos pensar en los acontecimientos que va a tener que afrontar y meditar muy bien en cómo estos le van a hacer cambiar.

Pero debemos tener presente que, por lo general, las personas somos incapaces de darnos la vuelta como un calcetín. Nuestra esencia permanece siempre, por eso debemos tener mucho cuidado con los cambios radicales.

Ese personaje un poco cándido va a tener que espabilarse y convertirse en alguien más malicioso. Pero puede que al final tome la decisión consciente de que no quiere acabar siendo una persona desconfiada y trate de volver a mirar el mundo con cierta inocencia.

Ese otro personaje terriblemente egoísta va a tener que aprender que no puede usar a los demás a su antojo y va a comprender que tiene que preocuparse un

poco por lo que les sucede a los otros. Pero esto no lo hace por bondad, sino en su propio interés porque sigue siendo un poco egoísta.

Sin duda, los personajes deben cambiar para que su historia logre despertar el interés del lector. El equilibrio, una situación sin cambios, carece de interés narrativo. Pero eso no significa que necesariamente los personajes deseen cambiar, como la mayoría de nosotros se resistirán al cambio. Tampoco significa que su cambio tenga que ser positivo, un personaje también puede cambiar para peor, ya sea en sus circunstancias externas, ya en lo que se refiere a su carácter.

El cambio del protagonista y el conflicto

En una obra literaria el cambio del personaje se relaciona siempre con el conflicto.

El conflicto surge, como hemos visto, porque algo, una circunstancia determinada, viene a alterar el estado normal de las cosas, el día a día del protagonista. Es lo que hemos llamado el elemento detonador.

Esa circunstancia tiene que ser algo de importancia. No tiene que ser necesariamente algo extraordinario, como una invasión alienígena o una muerte (aunque, naturalmente, puede serlo), sino algo que tenga importancia para ese personaje, de acuerdo a su carácter; por ejemplo, que su hijo se independice o que el vecino mueva su felpudo al pasar ante su puerta.

Esa situación de partida va a generar otras —algunas dependerán de decisiones que el personaje tome, otras estarán fuera del control del protagonista— y de ese modo el conflicto se va a ir desovillando a lo largo de la narración. A medida que el protagonista se enfrente a las circunstancias y trate de convertirlas en favorables o convenientes para él (algo que no siempre conseguirá) irá cambiando. Cada experiencia le enseñará algo y, por acumulación, al final de la historia habrá completado su arco dramático.

El cambio del personaje no tiene que ser necesariamente proporcional al elemento detonador. Un incidente desencadenante menor puede generar un gran cambio. Que el vecino mueva el felpudo del protagonista al pasar ante su puerta

cada mañana puede parecer un elemento desencadenante de poca importancia, que generará un cambio menor. Sin embargo, puede ser el detonante de un gran cambio que, a través de distintos avatares, lleve al protagonista a ser más tolerante, más flexible y más abierto a los demás.

Y es que la importancia del elemento detonador radica en la magnitud del conflicto que destapa. La obsesión con el felpudo bien alineado señala a un personaje demasiado estricto, con una personalidad compulsiva que lo lleva a alejarse de los demás y a vivir una vida solitaria e infeliz.

Como ves, el conflicto se relaciona directamente con el personaje. Lo que a un personaje solo le provocaría un encogimiento de hombros (el felpudo torcido) para otro puede ser una fuente de incomodidad que, en su intento por resolverla, desencadene en él un cambio.

Un cambio creíble y gradual

El cambio del protagonista debe resultar creíble. Y para ello debe cumplir dos requisitos: ser paulatino y no resultar drástico.

Como hemos dicho, el cambio se relaciona directamente con el conflicto. A medida que el conflicto va mostrando sus diferentes caras a lo largo de la narración, va obligando al personaje a hacer pequeños descubrimientos, a aprender cosas nuevas, a abandonar según qué actitudes para tomar otras diferentes, todo ello con el fin de neutralizar el conflicto y volver a la «normalidad». Es la unión de todas esas experiencias y aprendizajes ocasionados por el conflicto lo que, sumado, permite ver un cambio.

De modo que el cambio no se produce al final. La adolescente rebelde no se convierte en una hija modelo en las últimas páginas, la mujer apocada no se convierte en una figura empoderada en el último capítulo. Para que la historia funcione y el cambio resulte creíble habremos tenido que ir mostrando esos pequeños cambios que cimenten esa evolución final.

4. El personaje

Por supuesto, podemos incluir en el desenlace un momento de reflexión en el que se haga balance de los cambios sufridos y se muestre el nuevo talante de nuestro personaje. Pero para el lector tiene que quedar claro que ese nuevo talante se ha venido gestando en todas y cada una de las páginas previas.

Precisamente, ese nuevo talante no puede ser radicalmente opuesto al que tenía el personaje al comienzo de la historia. El cambio del protagonista, para resultar creíble, no debe resultar drástico.

La adolescente rebelde no debería terminar siendo una hija modelo, lo más adecuado es que simplemente se convierta en una joven capaz de comprender mejor a sus padres y profesores, de ponerse en su lugar y ceder en determinadas cosas.

Con frecuencia los escritores principiantes piensan que para construir un gran personaje es preciso que le sucedan cosas verdaderamente extraordinarias que provoquen en él un cambio radical, pero no es así necesariamente. Si el cambio resulta demasiado rotundo y, sobre todo, si sucede de improviso, el lector no va a ser capaz de empatizar con él.

Y es que precisamente la humana reticencia al cambio nos lleva a conservar rasgos de nuestra personalidad y esencia. Por eso apuntar a un cambio más sutil a menudo tendrá más sentido, porque permaneceremos dentro de los límites de la personalidad de nuestro personaje. Lo adecuado es, por tanto, tratar de mantener el cambio del protagonista dentro de lo plausible y siempre acorde con la personalidad que le hemos dado. Esto significa que no va a cambiar por completo y que conservará la mayoría de los rasgos de su personalidad.

El hombre del felpudo aprenderá a ser más tolerante y más amigo de la imperfección, pero probablemente continuará siendo un hombre metódico al que no le guste la improvisación. La adolescente rebelde aprenderá a empatizar con las figuras de autoridad, pero no por ello dejará de desear romper con lo establecido y superar los límites.

Lo que cambiará de manera más notoria son aquellos rasgos del personaje que se relacionan con la fuente del conflicto y que, por tanto, son puestos a prueba por este.

El lector no desea que el personaje, al que ha aprendido a conocer a lo largo de la historia (y con el que idealmente ha empatizado) se convierta en otro. Quiere que siga siendo él, pero marcado por las experiencias que ha vivido. Si al final de la narración el personaje es radicalmente distinto el lector puede sentirse no solo desconcertado, sino también defraudado.

En definitiva, trabajar el cambio del personaje exige atención y cuidado, exige sutileza. Un escritor debe conocer bien a su personaje, es cierto, pero sobre todo debe ser un buen psicólogo, un perspicaz conocedor del alma humana, capaz de exponerla por entero, con sus luces y sus sombras, en sus obras.

Conocer al personaje

Acabamos de decir que el escritor debe conocer bien al personaje, y es cierto. Pero a menudo este concepto conduce a ideas erróneas.

Decimos «conocer», pero ese término no es exacto. Un personaje no es, obviamente, una persona real, que tiene toda una biografía y una experiencia a sus espaldas, que de verdad tiene un carácter y una personalidad propios. El personaje es fruto de la imaginación del autor, de modo que los rasgos que este le va incorporando no es porque lo «conozca» mejor (como sucedería con una persona real), sino porque ha decidido que esos rasgos son los que le interesa que ese personaje tenga para poner de manifiesto determinados aspectos de la trama o desarrollar alguna idea que desea tratar en su obra.

Escribir es tomar decisiones y eso incluye todo lo relativo al personaje. No debemos esperar a que este se nos revele, sino que debemos hacer una labor activa de reflexión, plantearnos preguntas acerca de él y de su relación con los hechos que recoge la historia y, sobre todo, acerca de su carácter.

Ahora bien, ese trabajo consciente puede dar lugar a que después, en un proceso que puede suceder de manera inconsciente, el personaje se nos manifieste

4. El personaje

de manera clara. Algunos le llaman inspiración, y parece magia, pero no es sino el resultado de un trabajo exhaustivo de reflexión.

A la hora de crear un personaje lo primero que suele decidir el escritor es su aspecto físico: ¿tiene el pelo rubio o moreno?, ¿la piel pálida?, ¿pecas?, ¿hermosos ojos?, ¿es alto o bajo?, ¿rechoncho o esbelto? Hay incluso autores que buscan imágenes de modelos o actores que tengan un aspecto semejante al que ellos han imaginado para sus personajes para así tenerlos siempre presentes.

Conocer el aspecto físico de nuestros personajes es relevante, no vamos a negarlo. Es necesario a la hora de armar buenas descripciones, y las buenas descripciones, como veremos más adelante, son uno de los elementos claves de la buena literatura.

Concretar el color de pelo o la estatura de nuestro personaje también nos va a ayudar a no cometer errores, para que el personaje de ojos azules de la página quince no termine teniendo los ojos negros en la página ciento cincuenta.

Pero si por algo es importante el físico de nuestros personajes es por la forma en que puede marcar su destino y, por tanto, su carácter (o viceversa). Un personaje con un gran atractivo físico puede estar acostumbrado a que todo el mundo se muestre bien dispuesto hacia él y, en consecuencia, tener tendencia a pensar que no tiene que esforzarse demasiado para agradar a los demás; o, por el contrario, puede que todo el mundo piense que es guapo pero tonto, lo que hace que se sienta frustrado porque nadie toma en serio sus ideas.

Los escritores que ya tienen algo más de experiencia saben que el aspecto físico es importante, pero no determinante, y están dispuestos a ahondar en sus personajes para darles características que los conviertan en seres únicos y reconocibles. Para lograrlo, buscan una característica secundaria o un detalle anecdótico y lo usan en un intento de darle consistencia al personaje.

Puede ser un gesto, como apartarse el pelo de la cara; una manía, como morderse las uñas; o una afición, como coleccionar frascos de perfume. El escritor toma ese gesto, manía o afición y lo hace aparecer aquí y allá a lo largo de la narración con la ingenua idea de dar así solidez al personaje.

4. El personaje

Además, ese gesto, manía o afición sirve también, desde el punto de vista de los escritores novicios (o menos cuidadosos) para dar naturalidad al personaje. Es un rasgo de verosimilitud el que un personaje se quite el flequillo de la cara, se rasque una oreja o colecciona posavasos.

Sin embargo, lo verdaderamente importante a la hora de concebir un personaje es su carácter y cómo este le hará reaccionar al conflicto, las cualidades que el personaje atesora para superar —o no— las pruebas que la historia le depara. La verosimilitud de un personaje no radica en sus rasgos físicos ni en atribuirle alguna característica anecdótica; la verosimilitud de un personaje radica en que sea un «hombre corriente», en el sentido que apunta el narrador de *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin:

Un hombre corriente en la medida en que lo entendemos muy bien y nos decimos a veces: podríamos haber hecho paso a paso lo mismo que él y haber sentido lo mismo que él.

Es el mundo interior de los personajes lo que hace que el lector se identifique, a través de ellos, con la historia. Al leer, juzga sus actos y los condena o aprueba porque los compara con lo que él mismo, o las personas de su entorno, haría en unas circunstancias similares.

Por eso, al construir un personaje no debemos limitarnos a imaginar su aspecto físico y algunos atributos superficiales (como «es una persona amable» o «le gusta pintar marinas»). Antes bien, tenemos que ahondar en su psicología, en su ética, en sus experiencias..., porque esos rasgos son los que determinarán cómo se enfrentará a los acontecimientos que la historia, la acción, reserva para él.

Sigmund Freud apuntó que «el carácter es el destino». El carácter del personaje será lo que determine cómo actúe este ante los acontecimientos que la historia le reserva. Por ejemplo, si un rasgo del carácter de nuestro personaje es la valentía, actuará de una determinada manera, mientras que si no es valiente, actuará de otra.

Al tiempo, el destino se identifica con el carácter: el personaje es como es por las cosas que le han sucedido y las que le sucederán a lo largo de la narración.

4. El personaje

De modo que el carácter es el destino también por los avatares que ese destino (entendido como *fatum*) ha hecho que sucedan al personaje. Puede que en un principio nuestro personaje no fuera valiente, pero las circunstancias le obligan a serlo y al final la valentía sí acaba siendo un rasgo de su personalidad.

Solo lograremos que el lector entienda al personaje si comprende sus motivaciones y objetivos, sus flaquezas, sus ideales y, en resumen, su idiosincrasia.

Así definía Charlotte Brontë al señor Rochester, el protagonista masculino de *Jane Eyre*, en una carta a su editor:

El señor Rochester posee un alma reflexiva y un corazón muy sensible; no es egoísta ni autoindulgente, pero tuvo una pobre educación y se equivoca a menudo; se equivoca, cuando lo hace, por imprudencia o inexperiencia. Durante un tiempo vive como muchos otros hombres, pero como es radicalmente mejor que la mayoría de ellos, no le gusta esa vida degradada y está insatisfecho con ella. Va aprendiendo las severas lecciones de la experiencia y tiene la sensatez de extraer sabiduría de allí. Los años lo van mejorando; la efervescencia de la juventud parece menguar, pero lo realmente bueno en él perdura. Es como un buen vino añejo que el tiempo no logra agriar, sino apenas suavizar. Así es al menos el personaje que quiero retratar.

Brontë no alude al aspecto físico, gestos, manías o aficiones de su personaje. Brontë habla de su pasado, de su educación, de sus experiencias, de su alma y de su corazón. Concibió a Rochester de adentro hacia fuera y consiguió así crear a uno de los personajes más emblemáticos de la historia de la literatura, digno de la protagonista de una novela inmortal.

Trabajar el desarrollo del personaje implica no solo que debemos darle un pasado y un carácter concreto, sino sobre todo ocuparnos de reflejar la vida interior de nuestro personaje a lo largo de la narración.

En resumen, es más importante hacer hincapié en los aspectos psicológicos y éticos del personaje, en su carácter, que en datos físicos o externos. Ningún

autor debería prescindir de reflejar la vida interior y el desarrollo del personaje, porque es precisamente por eso por lo que leemos ficción. No leemos solo por la fuerza del argumento o la disposición de la trama, leemos por los personajes: para aprender más sobre nosotros mismos y los demás en cuanto seres humanos.

Cómo caracterizar a los personajes

Estudiaremos la caracterización de los personajes con mayor detalle cuando hablemos de las descripciones en el tema 7, pero adelantamos aquí algunas ideas sobre la caracterización.

La caracterización consiste en volcar en la narración aquellas características y atributos que le hemos otorgado al personaje. Es decir, es la forma en que plasamos ese carácter del que le hemos dotado, y podemos apoyarnos en varios recursos para lograrlo.

El más obvio es la descripción de su aspecto externo. La apariencia de una persona ya proporciona mucha información sobre ella. La ropa que viste, su fisonomía o sus gestos pueden ser muy reveladores sin necesidad de que se exprese con palabras.

Describir al personaje, dando sus rasgos físicos y glosando su apariencia, es importante para que el lector pueda imaginarse quiénes son los intérpretes de la historia.

Para hacerlo, puedes detener un momento el avance de la acción para incorporar una descripción más o menos extensa del personaje. Pero también puedes optar por dar pequeñas pinceladas aquí y allá que vayan creando una imagen completa.

4. El personaje

Nelson Vanderlyn, todavía con la ropa de viaje puesta, se detuvo en el umbral de su comedor y contempló la escena con comprensible complacencia. Era un hombre bajo y rollizo, de barba entrecana, ojillos burlones y una amplia y crédula sonrisa.

Los reflejos de la luna – Edith Wharton

En una sola frase, Wharton nos ha dicho que el hombre es bajo, que lleva barba y cómo son sus ojos y su sonrisa.

También la forma de actuar de un personaje puede revelar mucha información al lector. Si se ruboriza o agacha la cabeza nos hará pensar en cobardía o timidez; si mira fijamente o adopta una pose descarada nos sugerirá desparpajo o desenvoltura.

Nuestros actos reflejan mucho mejor lo que somos que nuestras palabras o nuestra apariencia. 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.

Por ejemplo, en la novela de William M. Thackeray *Barry Lyndon*, el protagonista narra su autobiografía y, aunque sus palabras lo presentan como un caballero, el lector pronto descubre que en realidad no es más que un rufián. A pesar de que su discurso presenta a Barry Lyndon en todo momento como una persona de nobles sentimientos, buena educación y gran probidad moral, sus acciones (vive del juego, deserta en la guerra, se casa con una mujer por su fortuna y luego la maltrata...) demuestran al lector a cada paso que el narrador no es lo que dice ser.

De igual modo, el pensamiento, el flujo de conciencia de un personaje puede definirle mejor que cualquier otra cosa, aunque también es uno de los elementos más difíciles de dominar; las ideas deben estar acordes con las acciones que lleve a cabo y, además, permitir que el lector visualice con nitidez al personaje. No obstante, también es el elemento que permite una mayor profundización en la psicología interna.

4. El personaje

Si en los últimos tiempos había procurado mirar el futuro con más insistencia que de costumbre, era solo por Susy. Cuando se casaron se propuso ser tan filosófico con ella como consigo mismo; y sabía que a ella le habría importunado más que ninguna otra cosa que su relación hubiese sido para él motivo de preocupaciones. No obstante, desde que estaban juntos, Susy le había dejado entrever fragmentos de su pasado que le había inspirado el deseo de proteger y defender su futuro. Era intolerable que un espíritu tan fino como el de Susy se viese entorpecido o empequeñecido por los compromisos de los que estaban hechas sus vidas. A él le importaba un comino: había elaborado un código improvisado para guiarse, una breve lista de «es posible» y «no es posible» que simplificaba inmensamente su camino. Había cosas que uno hacía por ciertas ventajas evidentes que no podían conseguirse de otro modo y había otras que no haría ningún precio. Pero empezó a darse cuenta de que para una mujer podía ser diferente.

Los reflejos de la luna – Edith Wharton

Con este breve pasaje, Edith Wharton nos muestra mucho de su personaje. Nos habla de como concibe su relación con Susy, su reciente esposa. Pero también nos habla de cómo enfoca él la vida, de su ética, señalando que hay cosas que está dispuesto a hacer y otras que no haría bajo ningún concepto.

Por último, los diálogos son tal vez el recurso por excelencia para caracterizar a un personaje. Lo que este dice y cómo lo dice son datos muy reveladores. Incluso lo que no se dice es importante, ya que revela facetas ocultas o rasgos de la personalidad del hablante.

La forma en que los personajes hablan dice mucho sobre ellos y te permitirá revelar detalles como su posición socioeconómica, nivel de estudios, lugar de origen, etc. También el contenido de su discurso (lo que dicen) va a mostrar mucho sobre ellos. Su ideario y sus valores, sus gustos y preferencias, incluso sus manías.

4. El personaje

—¿Quieres que te la diga, princesa? —preguntó la gitana a Fanny, agarrándole la mano.

—No —replicó secamente la dama.

—¿No me darás unas perrillas para los *churumbeles*?

—No.

—*Escarriá*, ¿por qué no me das unas perrillas para los *churumbeles*?

—¿Qué son *churumbeles*?

—Los hijos —contestó riendo Leandro.

—¿Tienes hijos? —le dijo Fanny a la gitana.

—Sí.

—¿Cuántos?

—Dos. Míralos aquí.

En este fragmento, tomado de *La busca*, de Pío Baroja, podemos apreciar los rasgos de dos hablantes. Fanny es una dama que se muestra lacónica y trata de mantener las distancias, consciente de su rango trata a la gitana que le pide limosna de tú. Mientras que la gitana se muestra halagadora (llama a la mujer «princesa») y trata de usted a Fanny; además, usa palabras del caló, como «churumbeles», y pronuncia mal otras, como «escarriá» por «descarriada», lo que señala su baja extracción social.

En resumen, los personajes son un puntal importante de la trama a los que por tanto debemos prestar especial atención, cuidando sobre todo aspectos como su evolución su coherencia o su pertinencia dentro de la historia. Como hemos visto, uno de los recursos que usaremos para contribuir a definirlos será su forma de hablar, que en el texto traduciremos en forma de diálogo. A ello dedicaremos la próxima lección.

5 Los diálogos

5. Los diálogos

El diálogo, o estilo directo, es uno de los recursos con los que el escritor cuenta para componer su obra.

En él los personajes se expresan por sí mismos y hablan entre sí.

—¿Qué día es hoy?

—Domingo —dijo él, metiéndose bajo el edredón y colocando la bandeja sobre sus piernas.

—Pues no se oyen campanas de iglesia —dijo ella—. Y está lloviendo.

Vincent partió una tostada en dos.

—¿Te importa eso? ¿Sí? La lluvia tiene un sonido tan pacífico...

—Sirvió el té—. ¿Azúcar? ¿Leche?

No hizo caso:

—¿Domingo y qué más? De qué mes, quiero decir.

—¿Dónde has estado viviendo, en el metro? —dijo él, sonriendo, y se sintió incómodo al ver que ella hablaba en serio—. Ah, de abril..., abril o eso dicen.

—Abril —repitió ella—. ¿Llevo mucho tiempo aquí?

—Solo desde anoche.

—Ah.

«El halcón decapitado» – Truman Capote

El diálogo es una parte más de las que componen la trama, a cuyo desarrollo contribuye. Sus funciones son varias, entre ellas desvelar rasgos del hablante,

5. Los diálogos

como su estado de ánimo o su carácter, proporcionar información sobre el desenvolvimiento de la acción o mantener la atención del lector.

Es un recurso poderoso, ya que durante el diálogo el narrador calla y son los personajes quienes se expresan de manera directa. El lector escucha entonces sus voces sin apenas intermediación y, puesto que los personajes son los que dan vida a la acción y encarnan la historia, saber escribir diálogos resulta fundamental.

El diálogo es entonces un recurso importante, y conviene usarlo bien. Eso no significa sin embargo que deba usarse siempre. La narración puede desarrollarse sin que ningún diálogo tenga lugar, siendo sus funciones perfectamente suplidas por otros recursos: descripción, narración, monólogos... Recordemos que hay grandes obras en las que no se utiliza el diálogo, o no de una manera convencional.

Por ejemplo, en su novela *Austerlitz*, W. G. Sebald incorpora los diálogos dentro del discurso del narrador, sin usar las marcas gráficas (las rayas de diálogo) que habitualmente se usan para señalarlo.

Realmente, dijo Austerlitz, nunca he tenido reloj, ni un péndulo, ni un despertador, ni un reloj de bolsillo, ni mucho menos, un reloj de pulsera. Un reloj me ha parecido siempre algo ridículo, algo esencialmente falaz, quizá porque, por un impulso interior que nunca he comprendido, me he opuesto siempre al poder del tiempo, excluyéndome de la llamada actualidad, con la esperanza, como hoy pienso, dijo Austerlitz, de que el tiempo no pasará, no haya pasado, de forma que podría correr tras él, de que todo fuera como antes o, mejor dicho, de que todos los momentos de tiempo coexistieran simultáneamente [...] Eran alrededor de las tres y media de la tarde y estaba cayendo el crepúsculo cuando salí del observatorio con Austerlitz. Durante un rato permanecemos aún en la explanada amurallada.

Por tanto, el diálogo es solo una técnica más, y el escritor decidirá cuándo y cómo usarlo.

Las funciones del diálogo

Como hemos dicho, los diálogos, como parte integrante de la trama, deben tener una función en la misma. Deben aportar algo a la historia, contribuir a su desarrollo y no ser piezas superfluas. No deben usarse como mero relleno, sino que tienen que cumplir un propósito.

Repasemos las funciones que el diálogo puede desempeñar para cumplir un papel activo en la trama.

Desvelar rasgos de los personajes

El diálogo es uno de los recursos de los que el escritor dispone para caracterizar a sus personajes (si bien no es el único). A veces, solo con la manera de expresarse de un personaje podemos colegir su extracción social, su ideario o sus intenciones. Por ejemplo, una campesina no debería hablar igual que una condesa.

La edad del personaje, su lugar de origen, su nivel de estudios y cultural, su profesión, su posición social, la época a la que pertenece... todo ello influirá en su forma de expresarse. Todos esos rasgos forman lo que se llama el registro del habla, que puede tener variaciones de un personaje a otro.

Repasemos el ejemplo que ya vimos en el módulo anterior de la mujer de etnia gitana que aparece en *La busca*:

—¿Quieres que te la diga, princesa? —preguntó la gitana a Fanny, agarrándole la mano.

—No —replicó secamente la dama.

—¿No me darás unas perrillas para los churumbeles?

—No.

—Escarriá, ¿por qué no me das unas perrillas para los churumbeles?

—¿Qué son churumbeles?

—Los hijos —contestó riendo Leandro.

—¿Tienes hijos? —le dijo Fanny a la gitana.

—Sí.

—¿Cuántos?

—Dos. Míralos aquí.

La busca – Pío Baroja

Como dijimos, el sociolecto de la mujer se expresa por medio de palabras propias del lenguaje caló como «churumbeles», o la incorrecta pronunciación de otras, como «escarriá» por «descarriada».

Es importante, sin embargo, tener en cuenta que es muy probable que los personajes de una misma obra compartan un registro del habla similar. Si todos los personajes pertenecen a un mismo grupo sociocultural lo lógico es que hablen de manera muy semejante. Tratar de que cada personaje «suene» distinto puede acabar por resultar desconcertante para el lector y llevará su atención a «cómo» dicen las cosas, en lugar de a «qué» es lo que están diciendo.

Por ejemplo, en las obras de Henry James o Edith Wharton, que suceden en los ambientes patricios de Estados Unidos, los personajes se expresan de una manera muy similar: un habla culta que denota cortesía y buena educación.

Por otro lado, tanto las voces de los personajes como la del narrador pasan por un mismo filtro: el filtro del estilo del autor. Y es normal que ese filtro tienda a homogeneizarlas un tanto, sin que eso tenga nada de malo. Al contrario, al lector le gusta encontrarse con el estilo de sus escritores favoritos libro tras libro.

5. Los diálogos

No es necesario, por lo tanto, afanarse en buscar ese registro propio para cada personaje y hacer que uno use siempre una muletilla y otro tenga un marcado acento. Aunque ese es un recurso válido, debe emplearse con mucho tiento.

En la lección anterior hemos conocido a Nelson Vanderlyn, uno de los personajes de la novela de Edith Wharton *Los reflejos de la luna*. El señor Vanderlyn tiene una muletilla que reaparece a lo largo de la novela: tiene la costumbre de decir «Te pillé» u «Os he pillado».

—¡Vaya... vaya... vaya! Así que os he pillado —gritó el feliz padre, que tenía la inveterada costumbre de dirigirse a su mujer y a sus amigos como si los hubiese sorprendido en un momento inoportuno. [...]

Ahora bien, aunque el señor Vanderlyn tiene esa muletilla y la autora se ocupa de que reaparezca aquí y allá a lo largo de toda la novela, se trata de un personaje secundario. Si Wharton hubiese dado un rasgo tan característico a alguno de los protagonistas estaría en realidad entorpeciendo el discurrir de la historia.

Pero el diálogo sirve para más que para consignar el registro del habla del personaje y proporcionar así datos de contexto sobre su cultura, clase social, origen o profesión. El diálogo sirve también para expresar con rotundidad su estado emocional e incluso dejar entrever actitudes o emociones que nos cuenten más sobre la disposición o el talante del personaje. Si, por ejemplo, un criado introduce en sus alocuciones ciertos giros despectivos, se puede inferir que la relación con su señor no es en absoluto grata.

En este fragmento de *Orgullo y prejuicio* Jane Austen logra transmitir mediante un diálogo el enfado de lady Catherine y la firme determinación de Elizabeth Bennet de no plegarse a la voluntad de los demás y seguir únicamente los dictados de su conciencia.

Su señoría también se levantó para encaminarse a la casa, sin que su ira amainara.

—No tiene usted consideración alguna para con los demás, ni le importan el honor y la fama de mi sobrino. ¿Es usted tan desalmada como para no comprender que su relación con mi sobrino le deshonra a los ojos de todo el mundo?

—No tengo nada que añadir, lady Catherine. Ya sabe lo que pienso.

—¿Está decidida a casarse con él?

—No he dicho tal cosa. Lo único que sé es que voy a hacer las cosas del modo que yo estime adecuado para mi felicidad, sin dejarme influir por lo que opine usted o cualquiera que tenga tan poco que ver conmigo como usted.

—Está bien. Veo que no soy nada para usted. Y que rehúsa lo que el deber, el honor y la gratitud la demandan. Está usted decidida a arruinar su reputación y convertirle en el hazmerreír de todo el mundo.

—No hay deber, honor o gratitud —dijo Elizabeth— que, hoy por hoy, me demanden cosa alguna. Si me casara con el señor Darcy no estaría violando ninguno de esos principios. Y si eso provocara el resentimiento de su familia, a mí no me causaría la más mínima molestia. En cuanto al escándalo de los demás, supongo que tendrían mejores cosas que hacer.

—De modo que eso es lo que opina y lo que piensa hacer. Bueno es saberlo. Pero no se llame a engaño, ni imagine que va a ver coronadas sus ambiciones. Vine aquí con la intención de disuadirla en el supuesto de que su actitud sería la razonable. Ahora ya sé que ese no es el camino para alcanzar mis propósitos.

Aunque en el ejemplo Jane Austen lo logra, en realidad es complicado mostrar el estado emocional de los personajes sin recurrir a acotaciones e incisos; cuando queramos reflejar los sentimientos de nuestros personajes a través del diálogo tenemos que ser coherentes y muy sutiles, tratando de volcar en sus palabras lo que pasa por su cabeza.

Por otro lado, no hay que perder de vista que no es obligatorio que un personaje exprese su estado de ánimo (o sus verdaderos pensamientos o intenciones) en sus parlamentos. El que un personaje esté, por ejemplo, enfadado no determina necesariamente su diálogo, ya que puede que persiga precisamente ocultar su enfado. Es necesario prestar atención por tanto a cuál es la verdadera motivación de los personajes mientras hablan, porque en realidad un diálogo responde más a una motivación que a una emoción.

Proporcionar información

Otra función del diálogo, tal vez la principal, es hacer avanzar la trama. Y para ello el diálogo contribuye proporcionando información sobre cómo la acción se va desarrollando.

En realidad, un buen diálogo siempre proporciona información, porque ya hemos visto que siempre nos está contando (o debería) algo sobre los hablantes. Pero además el diálogo sirve para exponer información de una manera neta.

La información que presenta un diálogo puede ser general, referida a la historia que se trata. En ciertas ocasiones, puede ser un recurso útil para proporcionar datos al lector que, expresados de otra forma, serían farragosos o carecerían de interés. Como veremos más adelante, el diálogo puede acelerar la acción para «pasar por encima» de momentos con baja intensidad emocional.

Una conversación puede resultar muy útil para presentar información que, de otra manera, el lector no podría conocer, como acontecimientos que han ocurrido antes del inicio de la narración, o que solo un personaje ha presenciado, por ejemplo. En lugar de exponer esos datos de forma descriptiva, un diálogo puede ser la forma más rápida y clara de hacerlo. Veamos cómo lo hace Raymond Chandler en *El sueño eterno*:

—¿Cuánto piden? —pregunté.

—Cinco mil por el negativo y por el resto de las copias. El trato hay que cerrarlo esta noche misma, de lo contrario pasarán el material a algún periódico sensacionalista.

—¿Quién le ha hecho la petición?

—Me ha telefoneado una mujer, cosa de media hora después de que llegase la fotografía.

—Lo del periódico sensacionalista es mentira. Los jurados condenan ya ese tipo de chantaje sin molestarse en abandonar la sala del tribunal. ¿Qué más han dicho?

—¿Tiene que haber algo más?

—Sí.

Se me quedó mirando, un poco sorprendida.

—Lo hay. La mujer que llamó dijo que la policía estaba interesada en un problema relacionado con la foto y que más me valía pagar, porque de lo contrario dentro de poco tendría que hablar con mi hermana pequeña a través de una reja.

—Eso ya está mejor —dije—. ¿Qué clase de problema?

—No lo sé.

—¿Dónde está Carmen?

—En casa. Se puso mala ayer. Creo que no se ha levantado.

—¿Salió anoche?

—No. Yo sí salí, pero los criados dicen que ella no. Estuve en Las Olindas, jugando a la ruleta en el club Cypress de Eddie Mars. Perdí hasta la camisa.

En este fragmento de diálogo, el detective Philip Marlow recibe de Vivian Sternwood información valiosa sobre el caso de chantaje que deberá investigar: cuánto dinero piden los chantajistas y cuáles son sus amenazas.

El diálogo también es una herramienta útil para recapitular y reunir en él algunos hilos de la acción que pueden haber quedado dispersos, de manera que el lector los tenga presentes y los recuerde como un conjunto que le facilite la comprensión de los hechos que ocurrirán a continuación. Este uso se da con frecuencia en la novela negra o de detectives, como podemos observar en el siguiente ejemplo de Arthur Conan Doyle:

—Nada de extraordinario he visto, fuera del llamador de cuerda. Confieso que no me alcanza a qué finalidad puede responder.

—¿Vio también usted el ventilador?

—Sí; pero no creo que sea cosa tan extraordinaria el que haya entre dos habitaciones una pequeña abertura. Tan pequeña es que difícilmente podría pasar por ella ni siquiera una rata.

—Antes de que viniésemos a Stoke Moran sabía yo que encontraríamos en esta casa un ventilador.

—¿Qué me cuenta, querido Holmes?

—Pues sí, lo sabía. Recordará que esta señorita nos dijo en su relato que su hermana olía al aroma del cigarro del doctor Roylott. Esto supone, como es natural, la existencia de una comunicación entre las dos habitaciones. Por fuerza tenía que ser pequeña, pues de lo contrario alguien se habría fijado en ella durante las investigaciones del juez de instrucción. Saqué, pues, la consecuencia de que se trataba de un ventilador.

—Y ¿qué daño puede haber en ello?

—Existe, por lo menos, una curiosa coincidencia de fechas. Se abre un ventilador, se cuelga una cuerda y muere una mujer que dormía en la casa. ¿No le llama la atención?

—Hasta ahora no veo ninguna relación entre esas cosas.

—¿No observó nada muy característico en lo relacionado con esa cama?

—No.

—Pues que está incrustada en el entarimado. ¿Vio usted alguna vez otra cama sujeta de ese modo?

—No puedo decir que la haya visto.

«La aventura de la banda de lunares» – Arthur Conan Doyle

En este diálogo algunas de las frases del famoso detective Sherlock Holmes recapitulan hechos que el lector ya conoce, para hacer que los tenga presente: el olor a cigarro que se colaba en la habitación, cierta coincidencia de fechas y el que la cama esté fijada al suelo.

En general, en un diálogo se deberían aportar datos e informaciones necesarios para que la trama avance y la historia siga desarrollándose. Gracias a lo que dice o le dicen en un diálogo el personaje se verá empujado a actuar, a mover ficha, cambiará sus ideas o sus creencias y todo ello contribuirá a que la acción progrese.

Cuando un diálogo no cumple la función de contribuir a caracterizar a los personajes o de proporcionar información es un diálogo muerto. Llamamos diálogos muertos a aquellos que en realidad son mero relleno. A menudo están plagados de clichés, tópicos y frases hechas. Los diálogos muertos no tienen por qué ser diálogos completos, pueden simplemente ser algunas partes del diálogo que convendría eliminar en la fase de revisión.

Mantener la atención del lector

El diálogo es además un excelente recurso para captar y mantener la atención del lector.

5. Los diálogos

Presentar una escena a través de un diálogo la hace resaltar entre el resto de la narración. Al poner a los personajes a hablar se llama la atención del lector de manera especial sobre lo que sucede, por eso es algo que se debería reservar para momentos destacados de la historia.

La voz del narrador, que es la voz predominante en el texto y a la que está acostumbrado el lector, se interrumpe. Esto crea una disrupción en el relato que por sí sola atrae la atención, de modo que lo apropiado es aprovechar ese pico de interés del lector para contarle algo verdaderamente relevante.

Precisamente el dinamismo del diálogo, su forma, por lo general más escueta que la narración, su capacidad para presentar sin rodeos un hilo de la acción y la vivacidad con la que presenta sentimientos, actos, reflexiones, etc., contribuyen a cautivar y mantener la atención del lector. Debemos, por tanto, cuidar el diálogo y no convertirlo en una divagación sin sentido que pierda al lector; al contrario, debemos hacer que tenga razón de ser como parte de la trama, que aporte algo importante al desarrollo de la historia.

Por otro parte, el diálogo también se utiliza para cambiar el tempo del texto. Hay ocasiones en que la acción puede llegar a un estancamiento difícil de resolver, algo que suele entorpecer la lectura y arruinar el esfuerzo que hacemos por tejer un relato continuado y sostenido; el diálogo puede ayudar a aligerar la narración, cambiando el ritmo que impone la prosa más descriptiva o reflexiva y proporcionando una alteración de la estructura. De este modo, se atrae de nuevo la atención del lector.

Por último, el diálogo logra mantener la atención también por una mera cuestión de su disposición en la página. En la página de un libro hay grandes bloques de texto ocupados por la narración: el narrador cuenta, describe, va relatando la historia, en suma. En medio de esos párrafos compactos aparece el texto aireado de un diálogo, las rayas marcan una sucesión de párrafos por lo general más cortos. Simplemente ese cambio en la disposición de la página sirve para llamar la atención del lector.

Sin embargo, esta llamada tipográfica de atención no funciona cuando se abusa del diálogo. Si toda la obra se basa en el diálogo serán las incursiones del narrador las que llamen la atención del lector, pues serán ellas las que supongan un cambio en la composición de la página.

La naturalidad del diálogo

Si el cuidado del lenguaje es esencial a la hora de escribir, lo es doblemente cuando nos enfrentamos al reto de construir un diálogo. Mantener la frescura de una conversación real es una tarea complicada, que requiere tanto un buen oído para captar los giros del lenguaje, como una habilidad especial para transcribir esos mismos giros por escrito.

La naturalidad del diálogo pasa por conjugar esas dos destrezas, manteniendo en lo posible un tono claro y llano y rehuendo la afectación, los términos pomposos y la prosa teatral. En la vida real casi nadie construye frases largas, repletas de adjetivos y oraciones subordinadas en sus conversaciones; las interrupciones, las vacilaciones, los lapsus y las equivocaciones están presentes cuando conversamos, y todo ello debe mostrarse también en los diálogos escritos.

Como es lógico, esto no se hará de forma literal: sería casi imposible leer con cierta continuidad una conversación repleta de «aahhs» y «mmms». En su ensayo *El arte de la ficción*, David Lodge apunta: «Un estilo narrativo que imitase fielmente la verdadera manera de hablar de la gente sería prácticamente ininteligible, como lo son las transcripciones de las conversaciones grabadas».

No obstante, hay que tener en cuenta que la naturalidad del diálogo pasa por asemejarlo lo más posible a su correspondencia real, al habla, por lo que tendremos que cuidar al máximo estos pequeños detalles. Según Lodge el escritor, al imitar el lenguaje hablado, lo que hace es construir un espejismo «producto de un esfuerzo muy calculado y una minuciosa reescritura por parte del autor».

—Perdona que no me levante, Carlos, pero es que estoy muy cansado —dice.

—No te preocupes, abuelo.

—Bueno, cuéntame. ¿Qué tal van tus estudios?

—Pues bien. He aprobado todo.

5. Los diálogos

—¿Y qué número eres en la clase?

—Ya no hay números, abuelo.

—Perdona, Carlos, es que esta puñetera memoria me empieza a fallar. El otro día estuve en casa de Juan, tu tío, y no podía acordarme del nombre de tu primo.

—Fernando.

—Sí, Fernando, ya ves. Se me vuelve a olvidar. Pero bueno, dame noticias de tus hermanos.

—Pues están bien, como siempre.

—Perdona, Carlos, pero habla un poco más alto que ya sabes que no oigo bien.

—Están bien, como siempre —digo algo más alto.

—¿Y estudian?

—Sí, abuelo, estudian mucho.

Historias del Kronen – José Ángel Mañas

Este diálogo de José Ángel Mañas reproduce de manera bastante fidedigna la conversación entre un abuelo y su nieto tal como podría darse en la vida real. Se incluye una palabrota, «puñetera», y el registro del abuelo, una persona mayor, queda caracterizado por el uso del concepto del número que los alumnos ocupaban en clase según fuesen mejores o peores estudiantes, algo que ya no se hace en el momento en que su nieto estudia.

Muchas veces, la naturalidad pasa por emplear jerga, o elementos dialectales, que proporcionan un toque de color muy interesante. Tal es el caso del lenguaje popular, con toques de caló y germanía, del que se sirvió Valle-Inclán en su serie inconclusa de novelas *El ruedo ibérico*.

5. Los diálogos

—¡Lo que hace una bala bien puesta!

Le marcó el camino, con la culata, el cabo Ferrándiz.

—Tú, chivato, no has visto nada. ¡Toma soleta, y ojo a lo que se habla!

Con media carrera huidiza, sin perder cara, se apartó el zagalón, y de lejos quedo mirando a la pareja.

—¿No cobro bagaje?

—¡Como no cobres una tollina que te encienda el pelo!

Para darle naturalidad a un diálogo también se puede recurrir al uso del llamado *scaz*. De nuevo David Lodge define el *scaz* como un tipo de lenguaje más próximo a la palabra hablada que a la escrita, que usa el vocabulario y la sintaxis propios del lenguaje coloquial y da la impresión no de un relato construido, sino de una charla espontánea.

Este tipo de lenguaje ha sido usado a menudo para caracterizar a personajes juveniles, como en las novelas *Las aventuras de Tom Sawyer* y *Las aventuras de Huckelberry Finn*, de Mark Twain, o en *El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger.

—No, en casa todos están bien —le dije—. Yo soy quien está enfermo. Tienen que operarme.

—¡Cuánto lo siento! —dijo. [...]

—Nada grave. Es solo un tumor en el cerebro.

—¡Oh, no! —Se llevó una mano a la boca y todo.

5. Los diálogos

—No crea que voy a morirme ni nada. Está por la parte de fuera y es muy pequeñito. Me lo quitarán en un dos por tres.

El guardián entre el centeno – J. D. Salinger

En este ejemplo, tomado de *El guardián entre el centeno*, especialmente en su último párrafo, podemos observar el registro coloquial que Salinger empleó para hacer hablar a su mítico personaje Holden Caulfield.

Existe la posibilidad de crear una jerga o un lenguaje propio, que los personajes utilicen en un entorno imaginario, recurso que se usa con frecuencia en narraciones fantásticas o de ciencia ficción. Podemos encontrar un buen ejemplo de jerga propia inventada por el autor en *La naranja mecánica*, de Anthony Burgess:

—Eres un cheloveco grande y fuerte —afirmé—, como todos nosotros. No somos niños, ¿verdad, Georgie querido? Vamos, dime, ¿qué pensabas hacer?

—Podría haberle sacado los ojos realmente joroschó —dijo el Lerdo, y las viejas bábuchcas continuaban la cantinela.

—Ah, gracias, muchachos.

—Se trata de esa casa —dijo Georgie—. La que tiene las dos lámparas afuera. La del nombre grupo.

—¿Qué nombre grupo?

—La Mansión o la Manse, o cualquier otra idiotez así. Donde vive una ptitsa muy starria con los gatos, y todas esas vesches muy starrias y valiosas.

El *nadsat*, la jerga utilizada en esta novela es muy particular (casi ininteligible, de hecho). Burgess mezcló para componerla ruso, inglés y palabras de la lengua gitana. Su intención con este nuevo lenguaje era ilustrar el cambio en la

sociedad que retrata y el modo de vida que llevan los violentos jóvenes que la protagonizan.

Tengamos en cuenta, eso sí, que las jergas —las reales tomadas del habla coloquial, no así las inventadas—, suelen variar con rapidez a lo largo del tiempo. También varía con gran rapidez el lenguaje usado por los jóvenes: giros y expresiones hoy en boga desaparecerán con el cambio generacional, si no antes. Por eso su uso como elemento estilístico puede ser arriesgado y poner fecha de caducidad a nuestra obra.

Por otro lado, por natural que resulte un diálogo dentro de una novela o dentro de un relato, no deja de ser literatura. Es decir, no deja de ser un texto, y el registro hablado siempre difiere del registro escrito. Por eso David Lodge hablaba de un esfuerzo muy calculado y una minuciosa reescritura.

Esto significa que al escribir diálogos debemos buscar la naturalidad, sí, pero sin perder de vista que estamos escribiendo una obra literaria, artística, y que, por ende, se usa el lenguaje de una forma distinta a como lo usamos cuando hablamos con alguien. En su obra *Cómo leer literatura* Terry Eagleton señala que en las obras literarias «no consideramos el lenguaje utilizado desde el punto de vista práctico, sino que asumimos que tiene valor por sí mismo».

En ese sentido, es importante tener en cuenta que buscar la naturalidad en nuestros diálogos no implica necesariamente usar un registro coloquial en los mismos. El estilo coloquial es el «propio de una conversación informal y distendida», pero, como es natural, puede que en tu novela o relato no todos los diálogos sean informales y distendidos. Tu personaje no hablará igual en una reunión con su jefe que en una cita con su novia. El diálogo con su jefe debería tener un registro más formal.

Por lo mismo, es conveniente no abusar de las palabras fuertes y de un lenguaje malsonante. En ocasiones, en un vano intento de añadirle expresividad y realismo se trufa el diálogo de palabras como «joder», «mierda» o «coño». Hay muchos otros recursos (y mejores) para lograr que un diálogo sea expresivo. Con frecuencia el que un personaje diga palabrotas no solo no aporta realismo, sino que puede resultar extemporáneo, ya que ese modo de hablar puede no corresponderse con el registro que debería tener el personaje; por ejemplo, un alto ejecutivo o un aristócrata no salpicarán su conversación con palabras fuertes.

Moderación en el uso del diálogo

Hemos visto que el diálogo cumple determinadas funciones en el conjunto de una obra y que, por tanto, su uso debe corresponderse con alguna de ellas. Es decir, un diálogo siempre debe tener una intención.

Por otro lado, aunque escribir diálogos pueda parecer sencillo, en realidad escribir buenos diálogos tiene un alto grado de complejidad.

Esto quiere decir que solo debemos emplear el diálogo cuando la información que proporcionaremos a través de él sea necesaria; al igual que ocurre con otros elementos estructurales (la descripción, por ejemplo), el abuso del diálogo puede llevarnos a presentar conversaciones sin sentido y que en realidad no aportan nada a la historia.

El diálogo requiere una especial atención para engarzar de manera correcta todos sus detalles: la información que aporta, el correcto uso del tono y la voz de los personajes que dialogan, su naturalidad, etc.; así como también su apropiada inclusión en el desarrollo de la narración.

Podemos resumir, pues, que el diálogo, como cualquier otra parte integrante de la trama, es un recurso que debe usarse con mesura.

Esto significa que el hecho de que dos o más personajes compartan escena e incluso hablen no significa que debemos consignar esa conversación en forma de diálogo. Podemos servirnos del resumen para exponer de manera breve y efectiva lo que se dicen.

Así lo hace Ian McEwan en su novela *Amsterdam*.

Ante sendas ginebras con tónica Frank confesó a su director su callada indignación ante el giro que habían tomado las cosas. La votación de la noche anterior había sido manipulada por los sindicalistas de siempre, cuyas quejas y peleas internas se remontaban a muchos años atrás, y él, Frank, no había acudido a la reunión alegando exceso de trabajo. Había otros, dijo, que opinaban lo mismo

que él, que querían que *El Juez* se dirigiera a un abanico más amplio de lectores, y se convirtiera en un diario vivo y con brío.

[...] Frank aceptó el gin tónico y siguió hablando. Él no había visto las fotografías, por supuesto, pero sabía que lo correcto era sacarlas a la luz. Deseaba ofrecerle su apoyo a Vernon, y aún más: deseaba serle de utilidad, por lo que no era prudente que lo identificaran abiertamente como aliado del director.

En este fragmento el autor se sirve del resumen para presentar la conversación entre Vernon, director de un periódico, y uno de sus empleados, que le muestra su apoyo en el espinoso asunto de publicar unas fotos comprometidas que pueden acabar con la carrera de un político. McEwan podría haber optado por exponer el diálogo con el intercambio de frases entre los dos personajes, pero se limita a recoger las de Frank Dikken, relevantes por ofrecer, en apariencia, su apoyo incondicional a su director.

Por otro lado, cuando en la obra de un escritor principiante hay muchos diálogos, se corre el riesgo de que estos resulten estereotipados, sobreexplicativos, repetitivos o triviales. Es muy común que en sus diálogos los personajes repitan información que el lector ya tiene, solo porque es la manera de que otro personaje se haga también con ella.

Por ejemplo, se nos narra que el protagonista descubre al leer una vieja carta que su madre fue infiel a su padre y que por tanto tal vez él no sea su hijo. El autor necesita que la pareja del protagonista sepa también esa información, así que plantea un diálogo en el que el hombre le cuenta a su novio cómo encontró esa vieja carta, cómo la leyó y lo que descubrió al hacerlo. Sin embargo, el lector ya tiene toda esa información, porque asistió a la escena en que el protagonista encontraba y leía la carta, y hubiera sido más efectivo confiar en el narrador para que este resumiese el momento en que el protagonista le cuenta a su pareja lo que ha descubierto.

Acotaciones

Dada su importancia, hay que cuidar mucho la coherencia del diálogo, tratando de que su tono se corresponda con el de los personajes participantes y su ritmo se mantenga constante. Leer un diálogo en voz alta puede ayudarnos a percibir si es válido o no; si suena bien, si mantiene una cierta cadencia y no hay parlamentos que resulten extraños, largos o forzados podemos decir que esa conversación es correcta.

A este respecto, debemos ser minuciosos a la hora de escribir las acotaciones que acompañan a los diferentes discursos, ya que pueden suponer un obstáculo para el lector.

Sabemos que el humilde «dijo» parece haber caído en desgracia y muchos autores prefieren sustituirlo por otros verbos más sonoros: «apostilló», «sentenció», «arguyó». Pero, en realidad, verbos como «apuntar», «sentenciar», «objetar» o «aducir» suenan de forma extraña al oído y deben usarse con prudencia.

Las acotaciones dentro del diálogo deben resultar casi transparentes, pasar inadvertidas para el lector, ya que el interés del autor es que preste atención a lo que los personajes están expresando con sus propias palabras. Sin embargo, cuando el escritor opta por verbos como «bufó» o «resopló» lo que consigue casi siempre es atraer la atención del lector sobre esa palabra.

Por otro lado, aunque usar verbos poco frecuentes dentro de las acotaciones del diálogo pueda parecer propio de un escritor con un rico vocabulario y un buen manejo del lenguaje, el uso de los mismos señala, por el contrario, al escritor novel con pocas tablas. Palabras como exclamó, murmuró, gritó, gimió, afirmó, preguntó, exigió, atronó, susurró o murmuró ahogan el diálogo e invitan a pensar que el escritor abusa del diccionario de sinónimos.

En la mayoría de las ocasiones la palabra «dijo» funciona a la perfección para acotar un diálogo y es el uso de verbos rebuscados lo que lo desvirtúa. Si el diálogo está bien construido, un sencillo «dijo» funcionará. Si el diálogo es débil, no importará lo rebuscado de los verbos declarativos que usemos porque no mejorará. 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 que los personajes pronuncian muestran que están enfadados, no hay necesidad de insertar un «apostilló enojado».

Por supuesto, no sucede nada por usar ese tipo de verbos de vez en cuando. Pero si saturamos el diálogo de ellos, se pierde el efecto que se pretendía alcanzar con ellos. Lo recomendable es usarlos con cuidado, solo en determinadas ocasiones. En realidad, no es necesario indicar continuamente al lector quién habla en un diálogo. Eso nos evita tener que poner continuamente «dijo» y, por tanto, acabar por buscar sinónimos que eviten la repetición.

Aunque repetir fórmulas clásicas, como «dijo» o «añadió», puede llevar a un efecto repetitivo y austero, a menudo la mejor opción es no complicar las cosas y optar por lo sencillo, usando los mismos términos o tratando de eludir las aco- taciones que no sean imprescindibles. Como vemos en este ejemplo:

—Tú eres el médico que ordena —dijo Hogan.

—Sube a la habitación conmigo, Jerry. Hogan trajo un cuarto de litro y unos vasos.

—¿Quieres un poco de ginger-ale?

—¿Qué crees que quiero hacer, ponerme enfermo?

—Era solo una pregunta —dijo Hogan.

—¿Quieres beber? —le preguntó Jack.

—No, gracias —dijo, y salió.

—¿Y tú, Jerry?

—Tomaré un trago contigo, para hacerte compañía.

Sirvió un par de vasos.

—Ahora —dijo—, voy a beberlo lentamente.

«Cincuenta de los grandes» – Ernest Hemingway

En este fragmento vemos que Hemingway solo ha usado dos verbos declarativos: «dijo» y «preguntó». Ha repetido «dijo» cuatro veces en un fragmento de apenas una docena de líneas y, en general, ha prescindido de las acotaciones. Pese a ello, al lector no le cuesta seguir el intercambio de palabras que se da entre los personajes.

Las acotaciones deben ser claras y, la mayor parte de las veces, concisas. Un buen diálogo se desarrollará sin que el lector perciba la mano del escritor, sin que en realidad se dé cuenta de todos esos «dijo» que necesariamente deben estar ahí. En el ejemplo anterior, vemos como Hemingway repite el mismo verbo varias veces, pero el dinamismo de la conversación y su carácter coloquial y amigable dan lugar a una narración ágil y directa.

Tengamos siempre presente que la fuerza de un diálogo debe estar implícita en las palabras de los propios participantes.

Por último, para escribir diálogos debes conocer las reglas ortotipográficas que se usan para marcarlos.

Manejar bien esas reglas asegura la correcta comprensión del texto porque permite al lector saber cuándo habla un personaje, que distinga cuando interviene el narrador, etc.

En español se usa la raya (—) para señalar cada una de las intervenciones de un diálogo. Y también hay una serie de convenciones acerca de la puntuación: dónde situar los puntos, comas, etc. en relación con la raya y según el tipo de acotación que se haya escrito (por ejemplo, si incluye o no un verbo de habla).

Tienes un documento que explica de manera detallada lo relativo a la ortotipografía de los diálogos, con ejemplos que te facilitarán marcar adecuadamente los tuyos a partir de ahora. No olvides descargarlo.

Otras formas de expresión del personaje

Hemos dicho que en los diálogos los personajes se expresan directamente. Sin embargo, hay algunos otros recursos en los que el lector también tiene acceso a las palabras del personaje sin intermediación del narrador. Esos recursos son el monólogo interior, el flujo de conciencia y el estilo indirecto libre.

El monólogo interior y el flujo de conciencia

El monólogo interior es la técnica que permite mostrar los pensamientos del personaje de manera directa, pero sin que se trate de un diálogo ni tampoco de una exposición efectuada a través del discurso del narrador.

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.

Ah, se dijo. Una mujer enamorada no puede permitirse el lujo de ser orgullosa. Tengo que hacerle ver... Tengo que conseguir que vuelva. Y tengo que hacerlo yo sola, me da igual lo absurdo que parezca. Mañana es domingo: la primera vez que salimos juntos fue un domingo. Mañana tendrá que ir a misa, y yo iré con él. Y se lo diré, se lo soltaré todo, me da igual cuánto me duela. Tengo que pedirle que se explique. Porque cualquier cosa, cualquier cosa es mejor que sentarse aquí sola por la noche sin saber qué ocurre.

La solitaria pasión de Judith Hearne – Brian Moore

Como ves, en este párrafo Judith habla consigo mismo, asistimos a las palabras que se dice *in mente*. En este caso, el narrador nos da una pequeña indicación de que vamos a escuchar los pensamientos del personaje con las palabras «Ah, se dijo», pero esas marcas no son necesarias para que el lector comprenda que

lo que lee son los pensamientos del personaje, expuestos directamente, y a menudo no se usan.

El monólogo interior es un recurso excelente para aquellos momentos en los que nos interesa presentar directamente los pensamientos del personaje. Y es especialmente recomendable en momentos de recapitulación, haciendo que sea el propio personaje quien reflexione sobre los últimos sucesos; o en momentos de resolución, cuando el personaje toma una decisión importante relacionada con el conflicto con el que se enfrenta.

Así lo usa Benito Pérez Galdós en los últimos capítulos de *Miau*, en los que su personaje principal repasa los acontecimientos y sinsabores que lo han impulsado a tomar una dramática decisión.

Fuera del portal, y vuelta a los atisbos. «Sale ahora el chico de Cuevas, afanadillo y presuntuoso. ¿A dónde iré?... Busca, hijo, busca, que ya te lo pagará doña Pura con una copita de moscatel... Pues la bobalicona de Milagros estará con el alma en un hilo, porque la infeliz me quiere... Es natural; ha vivido conmigo tantos años y ha comido mi pan... Y si vamos a poner cada cosa en su punto, también Pura me quiere... A su modo, sí. Yo también las quise mucho; pero lo que es ahora, las aborrezco a las dos. ¿Qué digo a las dos? A las tres, porque también mi hija me carga... Son tres apuntes que se me han sentado aquí, en la boca del estómago, y cuando pienso en ellas, la sangre parece que se me pone como metal derretido, y la tapa de los sesos se me quiere saltar...» [...]

Como observara luz en el gabinete, se encalabrino más: «Esta noche, Purita de mis entretelas, no hay teatrillo. ¿verdad? Gracias a Dios que está usted con la pierna quebrada. ¡Jorobarse!... Ya la veo a usted arbitrando de dónde sacar el dinero para el luto. Lo mismo me da». [...]

En este ejemplo se mezclan los pensamientos del personaje con algunas intervenciones del narrador, que va indicando los movimientos externos del personaje: que sale del portal o que ve luz en la ventana del gabinete de su casa. Los

pensamientos del personaje aparecen aquí entrecomillados, una forma también válida de señalárselos al lector.

Si en la narrativa del siglo XIX el monólogo interior era un discurso más ordenado, en el que la información se presentaba de manera estructurada y cuidadosa, de manera semejante a cómo se presentaría en el propio discurso del narrador, a lo largo del siglo XX ese discurso se desarticula, para parecerse más la forma en que los pensamientos brotan en nuestra mente, de manera más fragmentaria e inconexa. Surge así el flujo de conciencia, fruto en gran parte del interés por la psicología y el triunfo del psicoanálisis. De hecho, la expresión «flujo de conciencia» fue acuñada por el psicólogo William James (hermano del novelista Henry James) y de ahí saltó al ámbito literario.

Veamos un ejemplo de flujo de conciencia tomado de *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 [...]

Si repasamos el monólogo interior de *Miau* vemos que el narrador indica con pequeñas frases lo que sucede fuera de la mente del personaje y causa su reacción: «Fuera del portal, y vuelta a los atisbos» indica que el personaje sale del portal y atisba lo que sucede en la calle; o «Como observara luz en el gabinete, se encalabrino más» indica que el personaje ve luz encendida en el gabinete de su esposa y eso lo enerva todavía más. De hecho, el autor usa las comillas para separar ambos discursos: el monólogo del personaje y el discurso del narrador. Por su parte, Brian Moore usa la fórmula «se dijo» para indicar que las palabras que constan a continuación se las dice a sí mismo su personaje.

Mientras que el famoso flujo de conciencia de Molly Bloom que cierra *Ulises* es precisamente eso, un flujo, un discurrir de pensamientos recogidos tal cómo surgen en nuestra mente: a borbotones, sin articular por completo, repletos de asociaciones de ideas... El narrador no interviene en absoluto, por eso no hay ninguna marca o indicación que separe su discurso de las palabras que expresan los pensamientos del personaje.

Cuando quiere incorporar los pensamientos de sus personajes, es labor del escritor decidir qué recurso se adapta mejor a la historia que está contado y a cómo quiere contarla, si el monólogo interior o el flujo de conciencia.

Estilo indirecto libre

El estilo indirecto libre es otra forma de incluir en el texto la expresión directa del pensamiento del personaje sin necesidad de recurrir al diálogo.

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 transmite las palabras de los personajes (y que veremos en la siguiente lección).

En los diez años transcurridos había aprendido lo bastante para dejar que ella le enseñara algunas cosas. Él siempre había pecado de exceso de vehemencia. Ella le enseñó el sigilo sexual, la esporá-

dica necesidad de la calma. Quédate así, quieto, mírame de verdad. Somos una bomba de relojería. Él tenía casi treinta años (su desarrollo había sido tardío, según las pautas actuales).

Amsterdam – Ian McEwan

En este ejemplo, las frases «Quédate así, quieto, mírame de verdad. Somos una bomba de relojería» están en estilo indirecto libre. Es la mujer quien habla y sus palabras se mezclan en el discurso en tercera del narrador, que está contando la vida del hombre.

En cierto sentido, puede decirse que el estilo indirecto libre es heredero del monólogo interior y del flujo de conciencia, pues a menudo presenta, intercalados con el tradicional discurso del narrador, los pensamientos fragmentarios del personaje, tal como afloran en su mente. Lo vemos con este nuevo ejemplo tomado también de *Ulises*, de James Joyce:

Cruzó al lado del sol, evitando la trampilla suelta del sótano en el número setenta y cinco. El sol se acercaba al campanario de la iglesia de San Jorge. Va a ser un día caluroso, me imagino. Especialmente con este traje negro lo noto más. El negro conduce, refleja (¿o refracta?) el calor. Pero no podía ir con ese traje claro. Ni que fuera un pícnic. Los párpados se le bajaron suavemente muchas veces mientras andaba en feliz tibieza.

A la exposición por parte del narrador de las acciones externas (Leopold Bloom cruza la calle y parpadea feliz en el ambiente tibio, el sol sube) se une la exposición de los pensamientos que recorren su mente: vaticina que va a ser un día caluroso, algo que nota especialmente por ir vestido con un traje negro. Incluso se recoge un momento de vacilación, cuando Leopold duda acerca de si el color negro refleja o refracta el calor. También reflexiona en cuestión de segundos sobre el hecho de ese día que no podía ir vestido de claro, como si fuera a un pícnic, porque más tarde el personaje tiene previsto asistir a un entierro.

5. Los diálogos

El estilo indirecto libre es un recurso que dota de gran expresividad al texto. Mediante su uso no solo conseguimos contar lo que sucede, sino que al tiempo podemos transmitirle al lector cómo el hecho narrado afecta al personaje. De este modo el lector conoce las reacciones del personaje casi de primera mano y con ello aumenta su empatía hacia él.

Por lo general, los fragmentos en estilo indirecto libre que se mezclan con el estilo indirecto del narrador no se marcan de ninguna manera (por ejemplo, con comillas o cursivas). Esta es una manera de amalgamar ambos discursos, el del personaje y el del narrador, para crear una frontera ambigua entre ellos.

6 El narrador

El narrador

El escritor se sirve de un recurso para alejarse del material en el que está trabajando, interponiendo una figura entre la historia y él, una figura que también contribuirá a separarle del lector. Esa figura es la del narrador.

Es importante aclarar que el narrador *no* es el escritor. El narrador es simplemente uno de los elementos de los que el autor dispone para crear su obra, como los personajes, la estructura, los diálogos o las descripciones. Es decir, es un recurso más, otra herramienta de la que el escritor dispone para materializar la obra.

La figura del narrador permite al escritor cambiar su personalidad literaria cuando se enfrenta a un nuevo texto, pues en cada ocasión variará el tipo de narrador del que se sirva. Ahora bien, al elegir qué narrador será el que cuente la historia, el escritor se enfrenta a una elección que moldeará la fisonomía del texto. Porque el narrador será quien traduzca a palabras todas las ideas y las elecciones del escritor. Serán sus palabras las encargadas de hacerle llegar al lector la historia, los personajes, la trama y el tema que el escritor previamente pensó (aunque esas palabras habrán sido en realidad elegidas por el escritor). Es por esto por lo que la elección del narrador es de vital importancia, pues en él delega el escritor la expresión de su idea.

Podría decirse que escritor y narrador tiene la misma función en tanto los dos cuentan, si bien el primero simula que quien cuenta es el segundo. El escritor se eclipsa tras la figura del narrador, y desvía la atención del lector hacia él, situándose al margen de la historia que ha tramado.

Veamos algunos ejemplos que ilustren esa separación entre escritor y narrador:

Endomingado con unos pantalones blancos de franela me presenté en su jardín poco después de las siete, y sintiéndome bastante incómodo vagabundeeé entre remolinos de gente que no conocía, aunque de vez en cuando encontraba la cara de algún usuario del tren de cercanías que me llevaba todos los días a Nueva York. Me

sorprendió enseguida el número de jóvenes ingleses repartidos por el jardín; todos bien vestidos, todos con aire de estar un poco hambrientos y todos hablando en voz baja y grave como sólidos y prósperos americanos.

El gran Gatsby – Francis Scott Fitzgerald

Como es lógico, el narrador de este fragmento de *El gran Gatsby* no es el propio Francis Scott Fitzgerald, sino que este ha elegido a uno de sus personajes, Nick Carraway, como la voz que narrará la historia. Aunque se trata de un narrador en primera persona, el que habla no es el autor, sino un personaje.

Sin embargo, en algunas ocasiones el escritor se exhibe dentro de su historia al incluirse a sí mismo, bien sea como narrador, bien como un personaje más. Puede parecer entonces que el escritor aparece explícitamente en la obra, y sin embargo esto no acaba de ser del todo cierto, pues en ese caso el escritor se ficcionaliza a sí mismo para entrar en el texto.

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal. Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. Le pregunté el origen de

esa memorable sentencia y me contestó que *The Anglo-American Cyclopaedia* la registraba, en su artículo sobre Uqbar.

«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» – Jorge Luis Borges

En el relato «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», parece que el propio Jorge Luis Borges actúa como narrador: se sirve de un narrador en primera persona e incluso hace alusión al también escritor Adolfo Bioy Casares, con el que Borges colaboraba de forma asidua. Sin embargo, ese Borges que se asoma al relato no es el verdadero, como lo prueba el hecho de que se ve involucrado en el descubrimiento de un mundo imaginario, es decir, en una historia de ficción

Este par de ejemplos sirven para ilustrar la idea de que la elección del narrador va a condicionar en gran manera la historia que se cuenta y cómo se cuenta. Si Francis Scott Fitzgerald hubiera elegido como narrador al propio Jay Gatsby o a un narrador en tercera persona su famosa novela hubiera sido muy distinta. Si Borges no se hubiera ficcionalizado en su relato este perdería esa pátina de «hecho asombroso pero real» que busca tener.

Elegir el narrador es, por tanto, una de las decisiones más delicadas que el escritor debe tomar cuando empieza a escribir una historia. No se trata tan solo de decidir si la historia será contada en primera, segunda o tercera persona, también hay que decidir qué información tendrá el narrador y en qué orden la dará, es decir, cómo se dosificará la información. Igualmente tocará decidir la objetividad o subjetividad con la que se enfrentará a la historia.

Vamos a repasar esos elementos: objetividad/subjetividad y manejo de la información porque nos ayudarán después a comprender de manera cabal los distintos tipos de narrador.

Objetividad y subjetividad

Independientemente de la perspectiva que el narrador adopte (primera, segunda o tercera persona), podemos encontrar diferentes grados de objetividad en la

6. El narrador

narración: desde una narración totalmente subjetiva, en la que el narrador deja patente sus juicios y opiniones mediante la inserción de comentarios, a un narrador que trata de mostrarse imparcial y objetivo, despersonalizando la narración e intentando quedar al margen de lo que está contando.

Un ejemplo de narración de carácter subjetivo sería aquella que presenta la forma de un diario personal, donde el narrador da cuenta de los hechos desde una perspectiva propia y personal, que evidentemente resulta parcial. He aquí un extracto de *El crimen de Sylvestre Bonnard*, de Anatole France.

No soy un hombre violento y sin embargo me irrito con facilidad; todas mis obras me ocasionaron tantos disgustos como satisfacciones. No sé por qué razón recuerdo la vana e imperdonable impertinencia que se permitió respecto a mí, hace tres meses, mi joven amigo del Luxemburgo. No le llamo amigo irónicamente, sino porque me agrada la juventud estudiosa, con todas sus temeridades y desvaríos.

Por lo general, en los textos que usan la primera persona, a pesar de la distancia que el narrador pretenda tomar, lo cierto es que este siempre está presente en su narración. El narrador en primera actúa como un filtro e interpreta todo cuanto acontece en su historia.

Sin embargo, eso también puede suceder con narradores en tercera persona. Aunque a los narradores en tercera se les presupone una mayor objetividad, puede suceder que el narrador exprese juicios y opiniones que buscan influir en el lector para que interprete la historia de acuerdo a las ideas del narrador y no de forma libre. Este tipo de narrador es especialmente propio de obras decimonónicas, donde el narrador solía tomar un aire moralizante.

Por ejemplo, en su novela *Middlemarch* el narrador en tercera persona usado por George Eliot ironiza sobre la imposibilidad científica de demostrar que las mujeres son inferiores a los hombres, invitando a reflexionar sobre el papel de la mujer en la sociedad de su época.

Hay quienes piensan que estas vidas desperdiciadas se deben a la inconveniente vaguedad con la que el Supremo Poder ha modelado la naturaleza de las mujeres: si hubiera sólo un nivel de incompetencia femenina tan rígido como la habilidad de contar tres y no más, se podría tratar el sino social de las mujeres con certeza científica. Entretanto, la vaguedad persiste, y los límites de variación son en realidad mucho más amplios de lo que nadie pudiera deducir de lo similar del peinado femenino o las historias de amor en prosa y verso que prefieren las mujeres.

En contrapartida, un texto más objetivo eliminaría los puntos de vista personales, opiniones o pensamientos del narrador, que se limitaría a exponer la historia que cuenta sin ningún tipo de intromisión. A pesar de las excepciones, como la que acabamos de ver, los narradores en tercera persona suelen hacer alarde de una mayor objetividad.

Quenu lloró. Aquella historia de un muerto en su cocina iba abriéndose paso. Acababa por ruborizarse delante de los clientes, cuando los veía husmear demasiado de cerca su mercancía. Fue él quien volvió a hablar a su mujer de la idea de la mudanza. Ella se había ocupado, sin decir nada, de la nueva tienda; había encontrado una a dos pasos, en la calle Rambuteau, maravillosamente situada. El mercado central que estaba abriendo enfrente triplicaría la clientela, daría a conocer la casa en todos los rincones de París.

El vientre de París – Émile Zola

Lo relativo a la objetividad o subjetividad con la que se aborda la narración enlaza con esa elección del tema que subyace a la historia y de la que hablábamos en las primeras lecciones.

Al concebir la historia el escritor ha decidido qué tema va a tratar y de qué manera; y aunque después interponga la figura del narrador entre el texto y él, lo que nos narra tiene un significado, es un reflejo de su propia concepción del mundo; si bien una concepción estética, no lógica.

Manejo de la información

Toda historia, toda obra literaria, es un flujo de información. A lo largo del texto se le presenta al lector dato tras dato. Y el orden preciso en que esos datos figuran construye de manera determinante la fisonomía de la historia.

Por su parte, el narrador es la voz que cuenta la historia. Se puede decir, por tanto, que es él quien controla el flujo de la información. Aunque en realidad esto no es del todo cierto: quien de verdad controla el flujo de la información es el autor, y es el autor quien de antemano decide el orden que va a dar a cada dato de la historia en función de los efectos que pretenda lograr: que la historia se revele ante el lector de manera lógica y coherente, crear tensión, jugar con la revelación, impulsar el avance de la acción...

Pero, de cara al lector, parece ser el narrador quien controla la información; él es el que se la proporciona la mayor parte del tiempo, incluso en los diálogos el narrador sigue haciendo apuntes que el lector necesita para comprender la historia.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que en una obra literaria todo es información, no solamente aquellas partes que puedan resultar más significativas para el desarrollo de la trama.

Cuando describimos a nuestro protagonista, estaremos dando información. Y también tendremos que dar la información de cómo este cambia para superar el conflicto. El conflicto y las diversas formas que elegimos 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 se presenta la información y el momento que se elige dentro de del texto para hacerlo, eso es la forma en que se dosifica la información en una narración.

A la hora de brindar información, de dosificarla, hay que tener en cuenta varios puntos:

- ▶ La información que debe proporcionarse al lector es únicamente la justa y necesaria para que este conozca bien a los personajes y para hacer avanzar la acción. Debemos por tanto cuidarnos de no añadir datos y detalles superfluos o irrelevantes que contaminen el flujo de información y puedan confundir al lector. Por ejemplo, si el amigo de la infancia del protagonista no juega un papel relevante en la acción no deberíamos detallar su biografía.
- ▶ Tampoco debemos retener información de forma injustificada. Sin duda, graduar la revelación de determinados datos es importante al escribir porque nos ayuda a crear efectos de intriga o revelación. Pero debe guardarse el necesario equilibrio entre la información que se da y la que se retiene. De otro modo el lector sentirá que se le está hurtando información que necesita para seguir el desarrollo de la historia de manera adecuada.
- ▶ La información debe, por tanto, darse en el momento preciso. No conviene interrumpir una persecución trepidante para explicar cómo funciona el arma que porta el asesino. Del mismo modo que, en ocasiones, proporcionar un dato en un momento determinado puede dar nuevas perspectivas sobre lo que se narra.
- ▶ Por último, la información debe ser ofrecida por aquel que la posea y pueda, por tanto, proporcionarla. Por ejemplo, el narrador en primera persona está mucho más limitado a la hora de conocer y entregar información que el narrador omnisciente en tercera persona. Por eso es tan importante elegir bien quién narrar nuestra historia.

Todos estos puntos relativos a la dosificación de la información, a la pertinente graduación de su flujo, se relacionan con la manera en que el lector recibe la obra.

Cuando leemos queremos que la historia se revele ante nosotros de manera congruente. 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. Además, también nos gusta que nos sorprendan y que de pronto un nuevo dato cambie por completo lo que sabemos de la historia o abra nuevas posibilidades.

No debemos, por tanto, creer que nuestro lector no percibirá que no estamos dándole toda la información precisa, o que no quedará desconcertado cuando ese personaje que ha ocupado tantas páginas en la historia desaparezca sin más y nunca vuelva a aparecer en la trama.

El lector es inteligente, y lee —entre otras cosas— para poner a prueba su inteligencia: lee entre líneas, capta indicios y trata de hacerse una idea de por dónde van a transcurrir los hechos. El buen escritor es el que aprecia esa inteligencia en su lector y cuenta con ella en sus planteamientos.

Tipos de narrador

A continuación, una vez que hemos comprendido cómo se relacionan la objetividad/subjetividad y el manejo de la información con el narrador, veremos una pequeña clasificación de los diferentes tipos de narrador que podemos emplear. Nos ceñiremos para ello a una de las clasificaciones más extendidas y que se atiene a las personas que narran.

Primera persona

El narrador en primera persona implica que uno de los personajes de la historia (por lo general el protagonista, pero no siempre) actúa como narrador. Los lectores siguen el desarrollo de la narración a través de los ojos de ese personaje.

A las ocho vino José María con la noticia, casi sin rodeos me dijo que Celina acababa de morir. Me acuerdo que reparé instantáneamente en la frase, Celina acabando de morirse, un poco como si

6. El narrador

ella misma hubiera decidido el momento en que eso debía concluir. Era casi de noche y a José María le temblaban los labios al decirme.

«Las puertas del cielo» – Julio Cortázar

El narrador en primera es homodiegético, es decir, se encuentra dentro de la historia, la está viviendo —o ya la ha vivido— como un personaje más. Es, y esto es importante, un narrador subjetivo, que únicamente tiene conocimiento de los hechos a través de sus propios sentidos, y así los transmite.

Según su grado de implicación en la historia se puede dividir en narrador-protagonista o narrador-testigo.

El **narrador-protagonista** es aquel en el que el personaje principal de la obra toma la palabra para contar su propia historia. Cuenta los acontecimientos desde primera línea, ya que él es el centro de la narración. Narra con sus propias palabras lo que siente, lo que observa y lo que piensa, así como lo que cree que ocurre fuera de su reducido (debido a su condición de narrador subjetivo) campo de visión.

La subjetividad u objetividad de este narrador es una simple elección del autor. El protagonista puede limitarse a narrar lo que tiene ante sí, lo que puede observar con sus propios ojos o lo que escucha de otros personajes; o bien puede contar con minuciosidad lo que siente, las ideas que se le pasan por la cabeza y expresar sus propias opiniones e interpretaciones acerca de los hechos que acontecen.

En este fragmento de *Todos los hombres del rey*, Robert Penn Warren otorga a su narrador en primera cierto grado de objetividad.

De modo que me dirigí al pequeño apartamento, que recordaba una celda monástica, en el que el gran piano brillaba en medio del polvo, y los libros y los papeles se amontonaban sobre las sillas, y había numerosas tazas de café con posos en el fondo que la chica negra que se encargaba de la limpieza se había olvidado, al pa-

recer, de recoger. Allí el amigo de mi infancia me recibió igual que si él no fuera un Triunfador ni yo un Fracasado (ambos adjetivos escritos con mayúscula), puso su mano sobre mi hombro y me miró con aquellos ojos de color azul pálido, gélidos y, en apariencia, desapasionados, que parecían rechazar toda incertidumbre y daban la sensación de ser tan firmes como una conciencia honrada. Pero la sonrisa que iluminaba su rostro y abría, como sin quererlo, la firme sutura de su boca te llenaba de un débil calorcillo, de un calorcillo como el que descubres con sorpresa que te acaricia cuando brilla el sol a finales de febrero.

Todos los hombres del rey – Robert Penn Warren

El narrador se centra en lo que se puede ver: el piano, las tazas sucias, los ojos gélidos del amigo. Y solo apunta una pequeña impresión personal: la sonrisa de su amigo le hace sentir un agradable calor interno.

Mientras que Philip Roth hace que su narrador en *El mal de Portnoy* sea tremendamente subjetivo al hablar de su relación con sus padres.

Pero volvamos a mis padres y al modo en que, al parecer, lo único que les aporto es pena y dolor, por emperrarme en permanecer soltero. El hecho, queridos mamá y papá, el hecho de que el alcalde en persona acabe de nombrarme Comisario Adjunto de la Comisión de Promoción de la Persona en la Ciudad de Nueva York parece importarnos un rábano, en cuanto medida de mis logros y de mi talla... Aunque no sea exactamente el caso, lo sé, porque, a decir verdad, ahora, cada vez que aparece mi nombre en un reportaje del Times, mis padres bombardean a todos nuestros parientes vivos con una copia del recorte. Media pensión de jubilación de mi padre se les va en sellos, y además mi madre se pasa los días al teléfono y tienen que alimentarla por vía intravenosa, porque la boca solo la usa, a toda velocidad, para hablar de su Alex. [...]

¿Me falta algo para ser el típico hijo descarriado? Con todos los sacrificios que han hecho por mí, con las cosas que han hecho por

mí y lo que presumen de mí y lo buenos relaciones públicas míos que son (dicen ellos), los mejores que cualquier hijo puede tener, y todavía resulta que no soy perfecto. ¿Ha oído usted esto alguna vez en su vida? Me niego a ser perfecto, y ya está. Qué gilipollas de niño.

El mal de Portnoy – Philip Roth

Como se puede apreciar en el ejemplo de *El mal de Portnoy*, en ocasiones el discurso del narrador en primera persona adopta casi la forma de un monólogo interior, de un flujo de conciencia, del que ya hemos hablado.

Fíjate en el «dicen ellos» que apostilla el narrador para indicar que ese discurso es el de sus padres, con el que evidentemente él no está de acuerdo.

El **narrador-testigo** —o secundario— también está inmerso en la historia (homodiegético) y la cuenta desde su perspectiva personal, pero no es protagonista de la misma, sino que la contempla como un espectador, desde una posición que parece situarle fuera de esta. Puede actuar como un mero acompañante del personaje principal, como ocurre con el doctor Watson en los libros de Sherlock Holmes; o puede que se limite a narrar una historia que vivió como testigo en otro tiempo, como en *El gran Gatsby*, o de la que ha oído hablar, como sucede en *El corazón de las tinieblas*.

El narrador testigo es un tipo de narrador más limitado que el narrador protagonista, ya que el acceso a las acciones y pensamientos de otros personajes es restringido, bien sea por su situación espacial (si estaba presente en el lugar de los hechos), bien por su situación temporal (si estaba presente en el momento de los hechos). Suele recibir información de otros personajes, o recopilarla por otros métodos, ya que no siempre es partícipe de la acción.

Jamás hasta ese momento había dicho tanto, y he de admitir que sus palabras me proporcionaron un intenso placer, ya que con frecuencia me había herido la indiferencia que mostraba ante mi admiración y mis intentos de dar publicidad a sus métodos. Estaba también orgulloso de pensar que había llegado a adquirir tal domi-

nio de su sistema, que era capaz de aplicarlo de un modo tal que me había valido su aprobación. Cogió entonces el bastón de mis manos y lo examinó a simple vista durante unos minutos. A continuación, con una expresión de interés, dejó su cigarrillo, se acercó a la ventana y examinó nuevamente el bastón con una lupa.

El sabueso de los Baskerville – Arthur Conan Doyle

En los famosos relatos del inmortal detective Sherlock Holmes, el leal Watson narra como testigo los casos que Holmes investiga. Por lo general acompaña a Holmes en sus andanzas, de modo que puede narrar de primera mano los acontecimientos; pero en ocasiones no está presente en el momento de los hechos, que solo puede describir entonces por lo que de ellos le cuentan otros personajes, los periódicos, cartas y otros documentos...

Se puede decir que, hasta cierto punto, el narrador-testigo carece de la fiabilidad que tienen los narradores-protagonistas. Como hemos dicho, para completar la historia con frecuencia debe recurrir a otras fuentes de información distintas de su propia experiencia (el testimonio de otros personajes, documentos). No obstante, esa falta de información puede deparar una trama más rica en matices y en sugerencias, en pistas que puedan conducir a callejones sin salida; el no conocer todo acerca de la historia no significa que esta no pueda ser atractiva.

En general, el narrador en primera persona suele considerarse el narrador más sencillo de manejar, pero no es menos cierto que es un narrador que presenta algunas restricciones.

Un narrador en primera persona es bastante limitado. No puede penetrar en los pensamientos de los otros personajes ni adentrarse en sus sentimientos. Solo puede saber al respecto lo que estos le dicen o limitarse a dar cuenta de sus especulaciones al respecto.

Es decir, solo sabe lo que ve y lo que le cuentan (que no tiene por qué ser cierto) y muchas veces su narración es tan solo una interpretación de la realidad. Por ejemplo, puede suponer que un personaje está disgustado, pero no saberlo con certeza.

Esto limita en parte el desarrollo de la psicología de los personajes, que siempre vemos filtrada, sesgada, desde el punto de vista de ese narrador limitado. Es decir, es un narrador que tiende siempre a la subjetividad.

En lo que respecta a la dosificación de la información, el narrador en primera persona tiende a presentar la información de una forma lineal, ciñéndose al orden en que sucedieron los hechos o en el que él los conoció.

Sin embargo, esto no significa que no se pueda jugar con la forma en que se presenta la información para crear efectos interesantes. Por ejemplo, en *La casa lúgubre* de Charles Dickens, Esther Summerson actúa como narradora en algunos capítulos de la novela. Como narradora, Esther nunca revela que está enamorada del doctor Woodcourt. No puede hacerlo, pues es una mujer de gran rectitud moral y está prometida a otro hombre. Pero la acción se expone de manera que el lector recibe claros indicios de que lo está, de modo que si bien la narradora nos presenta una información, la acción nos muestra otra, y juntas forman un cuadro completo que el lector sabe interpretar.

Segunda persona

El narrador en segunda persona se dirige a un «tú» (o un «vosotros» o «ustedes»), pero ese «tú» presenta la particularidad de ser un destinatario que se encuentra dentro del propio texto, frente al destinatario externo colectivo (es decir, los lectores) que es el propio de los narradores en primera y tercera persona.

Por tanto, ese destinatario interno al que se dirige el narrador en segunda persona no suele ser el lector, sino un personaje de la propia novela. Por ejemplo, en la novela *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, la narradora es Carmen, que se dirige en segunda persona a Mario, su marido recién fallecido cuyo cadáver está velando.

En teniendo con qué alimentarnos y con qué cubrirnos, estamos con eso contentos. Los que quieren enriquecerse caen en tentaciones, en lazos y en muchas codicias locas y perniciosas que hunden a los

hombres en la perdición y en la ruina, porque la raíz de todos los males es la avaricia, y por eso mismo me será muy difícil perdonarte, cariño, por mil años que viva, el que me quitases el capricho de un coche. Comprendo que a poco de casarnos eso era un lujo, pero hoy un Seiscientos lo tiene todo el mundo, Mario, hasta las porteras si me apuras, que a la vista está. Nunca lo entenderás, pero a una mujer, no sé cómo decirte, la humilla que todas sus amigas vayan en coche y ella a patita, que, te digo mi verdad, pero cada vez que Esther o Valentina o el mismo Crescente, el ultramarinero, me hablaban de su excursión del domingo me enfermaba, palabra.

El narrador en segunda persona puede ser, como vemos, un narrador profundamente subjetivo. Entonces su discurso se acerca de nuevo al flujo de conciencia y el orden en que se presenta la información se relaciona más con la asociación de ideas que con un orden cronológico formal o causal.

El uso de la segunda persona puede otorgar un cierto aire de misterio cuando ese destinatario al que se dirige el narrador es un personaje desconocido: podría ser el lector, podría ser otro partícipe de la historia, o incluso el mismo narrador desdoblado en otra personalidad.

El narrador en segunda persona se usa a menudo junto con otros narradores, como narradores en primera o tercera (o ambos). Así lo usa Mario Vargas Llosa en *Conversación en la catedral* o Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*.

Este narrador es difícil de emplear porque impone muchas restricciones estilísticas. No obstante, hay ejemplos ilustres como *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, o *Aura*, de Carlos Fuentes, a la que pertenecen estos párrafos:

Empujas esa puerta —ya no esperas que alguna se cierre propiamente; ya sabes que todas son puertas de golpe— y las luces dispersas se trenzan en tus pestañas, como si atravesaras una tenue red de seda. Solo tienes ojos para esos muros de reflejos desiguales, donde parpadean docenas de luces. Consigues, al cabo, definir las como veladoras, colocadas sobre repisas y entrepaños de ubicación asimétrica.

Levemente, iluminan otras luces que son corazones de plata, frascos de cristal, vidrios enmarcados, y solo detrás de este brillo intermitente verás, al fondo, la cama y el signo de una mano que parece atraerte con su movimiento pausado.

Lograrás verla cuando des la espalda a ese firmamento de luces devotas. Tropiezas al pie de la cama; debes rodearla para acercarte a la cabecera. Allí, esa figura pequeña se pierde en la inmensidad de la cama; al extender la mano no tocas otra mano, sino la piel gruesa, afieltrada, las orejas de ese objeto que roe con un silencio tenaz y te ofrece sus ojos rojos: sonrías y acaricias al conejo que yace al lado de la mano que, por fin, toca la tuya con unos dedos sin temperatura que se detienen largo tiempo sobre tu palma húmeda, la voltean y acercan tus dedos abiertos a la almohada de encajes que tocas para alejar tu mano de la otra.

Este es uno de esos casos en los que el uso de un narrador en segunda persona otorga un cierto grado de misterio a la narración. El lector no sabe quién es ese tú al que se dirige el narrador hasta el final del texto, cuando descubre que es el propio protagonista, Felipe Montero.

Tercera persona

Un narrador en tercera persona se halla fuera de la historia (heterodiegético), cuenta hechos que conoce de alguna manera, pero en los cuales no ha tomado parte y sobre los que no puede actuar. Según el grado de conocimiento de las acciones de los personajes puede ser omnisciente, cuasiomnisciente u observador.

El **narrador omnisciente** es aquel que tiene absoluto conocimiento de todo lo que sucede en la historia. Al decir todo se incluyen tanto los hechos y acciones (pasados, presentes y futuros) de los personajes como los pensamientos e ideas que puedan tener. Puede analizar los procesos mentales de los personajes que aparecen en el texto y exponerlos en la narración para que el lector esté al tanto

de ellos. Por eso se suele equiparar al narrador en tercera persona omnisciente con dios: un ser que lo ve todo, lo conoce todo y todo lo consigna.

Los cronistas tienen el privilegio de poder acceder donde se les antoja, de atravesar los ojos de las cerraduras, de cabalgar sobre el viento y de vencer en sus viajes todos los obstáculos de distancia, tiempo y lugar. Tres veces sea bendita esta última consideración, puesto que nos permite seguir a la desdeñosa Miggs hasta el santuario de su aposento y gozar de su grata compañía durante las terribles vigiliias de la noche. La señorita Miggs, después de haber deshecho a su señora, como ella decía —lo cual significaba, después de haberla ayudado a desnudarse—, y de verla bien colocada en su cama en el cuarto de atrás del primer piso, se retiró a su propio aposento, cuyo techo era el tejado.

Barnaby Rudge – Charles Dickens

En este fragmento de *Barnaby Rudge* el narrador de Charles Dickens ironiza sobre las capacidades del cronista (es decir, el narrador en tercera) que le permite acceder a la habitación de uno de sus personajes. Una familiaridad que, pensemos, quizá un narrador en primera no podría tomarse como personaje.

El narrador omnisciente tiende a ser objetivo, o al menos ese fue el propósito durante el desarrollo de la novela en los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, la llegada de las vanguardias artísticas a comienzos del siglo XX supuso una renuncia al uso de este tipo de narrador, ya que se entiende que la percepción de la realidad es mucho más compleja de lo que una sola persona puede concebir y, por tanto, ambigua.

Es este un tipo de narrador con total autoridad, ya que su visión es completa, casi divina. El libre acceso a los pensamientos de todos los personajes facilita la aportación de datos al lector, algunos de los cuales son desconocidos incluso para los mismos personajes. También puede optar por incluir sus propias impresiones en el texto, aunque pierda objetividad; es un recurso que su utilizaba mucho en las narraciones del siglo XIX, pero que ha ido perdiendo vigencia por los motivos que ya hemos comentado.

6. El narrador

Un narrador en tercera persona omnisciente puede ayudarnos a conferir mayor hondura psicológica a nuestros personajes.

El narrador omnisciente tiene acceso a todo, desde los pensamientos más íntimos a los recuerdos más inconfesables de los personajes, pasando por sus deseos, miedos y motivaciones. Incluso tiene acceso a verdades que los propios personajes desconocen. Es decir, el narrador omnisciente conoce al personaje como en realidad es, y no como el propio personaje se ve a sí mismo o como los demás le conocen.

Por ejemplo, en su novela *Pasenow o el romanticismo*, Hermann Broch se sirve de un narrador en tercera persona omnisciente. Este narrador es capaz de hacer un apunte como el que sigue: «Joachim no había tomado conciencia nunca que en aquel entonces había estado secretamente convencido de la hipocresía y la traición de Helmuth».

Es decir, el narrador explica un sentimiento —el convencimiento que tiene el protagonista de que su hermano es un hipócrita— del que en realidad el propio personaje nunca llegó a tomar conciencia.

Este ejemplo ilustra y avala la idea de que el narrador en tercera persona puede presentar al protagonista de manera tan o más certera que un narrador en primera.

Al tiempo, el narrador omnisciente presenta la ventaja de que, como maneja toda la información la dispone a voluntad. Puede así controlar de manera activa e interesante el flujo de información para crear efectos que permitan presentar la historia de la manera no solo más interesante, sino también más artística.

El **narrador cuasiomnisciente** (también conocido como narrador equisciente) es muy semejante al narrador omnisciente, pero presenta la particularidad de centrar su atención en un único personaje, por lo general el protagonista.

Aquella primavera, K. solía pasar las noches de forma que, después del trabajo, siempre que era posible aún —la mayoría de las veces se quedaba hasta las nueve en la oficina—, daba un pequeño paseo solo o con conocidos e iba luego a una cervecería, en donde

normalmente permanecía hasta las once en una tertulia con personas casi todas de cierta edad. Sin embargo, había también excepciones a esa forma de pasar el tiempo, cuando, por ejemplo, el director del banco, que apreciaba mucho su capacidad de trabajo y su seriedad, lo invitaba a una excursión en auto o a una cena en su villa. Además K. iba una vez por semana a visitar a una muchacha llamada Elsa, que durante la noche y hasta muy entrada la mañana trabajaba como criada en una taberna y durante el día solo recibía a sus visitas en la cama.

El proceso – Franz Kafka

Con este tipo de narrador solo se nos cuenta lo que ese personaje sabe, expresa, recuerda o percibe por sus sentidos. En algunos casos, al perder parte de su omnisciencia, este narrador ya no conoce el futuro y solo sabe del pasado lo mismo que el personaje, lo que limita el posible uso de anacronías que alteren el orden cronológico de la narración (hablaremos de ellas en próximas lecciones).

Es común que este narrador efectúe una focalización móvil. Es decir, que se enfoque en diversos personajes, pero siempre cada uno de una vez; por ejemplo, centrándose en cada capítulo en un personaje. Así lo hace John Grisham en *El informe pelícano*, donde centra la atención del narrador en un personaje concreto a lo largo de cada capítulo, con preferencia por los protagonistas —Darby Shaw y Gray Grantham—, pero apoyándose también en los personajes secundarios para construir así una visión completa del intrincado caso de corrupción e intereses ocultos sobre el que gira la novela.

Por último, **el narrador observador** (o cámara) es un mero observador de los acontecimientos que se van sucediendo y, aunque puede moverse con total libertad para narrar la historia, no puede introducirse en la mente de los personajes para exponer lo que pasa por sus cabezas.

Ese es el narrador que eligió Camilo José Cela para su célebre novela *La colmena*:

El gitanillo, a la luz de un farol, cuenta un montón de calderilla. El día no se le vio mal: ha reunido, cantando desde la una de la tarde

6. El narrador

hasta las once de la noche, un duro y sesenta céntimos. Por el duro de calderilla le dan cinco cincuenta en cualquier bar; los bares andan siempre mal de cambios.

El gitanillo cena, siempre que puede, en una taberna que hay por detrás de la calle de Preciados, bajando por la costanilla de los Ángeles; un plato de alubias, pan y un plátano le cuestan tres veinte.

El gitanillo se sienta, llama al mozo, le da las tres veinte y espera a que le sirvan.

Después de cenar sigue cantando, hasta las dos, por la calle de Echegaray, y después procura coger el tope del último tranvía. El gitanillo, creo que ya lo dijimos, debe andar por los seis años.

También lo usa Marguerite Duras en su novela corta *El amor*:

Un hombre.

Está de pie, mira: la playa, la mar. La mar está baja, apacible, la estación es indefinida, el tiempo, lento.

El hombre se encuentra en un camino de tablas colocado sobre la arena.

Va vestido con ropas oscuras. Puede distinguirse su rostro.

Sus ojos son claros.

No se mueve. Mira.

La mar, la playa, hay charcos, superficies aisladas de agua tranquila.

Entre el hombre que mira y la mar, siguiendo la orilla de la mar, lejos, alguien camina. Otro hombre. Va vestido con ropas oscuras.

6. El narrador

A esta distancia su rostro es indistinto. Camina, va, viene, va, vuelve, su recorrido es bastante largo, siempre igual.

En alguna parte de la playa, a la derecha del que mira, un movimiento luminoso: un charco se vacía, una fuente, un río, unos ríos, sin punto de reposo, alimentan el abismo de sal.

A la izquierda, una mujer con los ojos cerrados. Sentada.

El hombre que camina no mira, nada, nada que no sea la arena que tiene ante él. Su caminar es incesante, regular, lejano.

El triángulo se cierra con la mujer de los ojos cerrados. Está recostada en un muro que delimita la playa hacia su final, hacia la ciudad.

El hombre que mira se encuentra entre esa mujer y el hombre que camina por la orilla de la mar.

Debido al hombre que camina, constantemente, con una lentitud regular, el triángulo se deforma, se reforma, sin romperse nunca.

Ese hombre tiene el paso regular de un prisionero.

El día declina.

Como hemos podido ver en los ejemplos anteriores, la posición de este narrador frente a la historia es alejada, y por tanto en cierto modo objetiva, al contrario que el narrador-testigo en primera persona, que era partícipe activo de los hechos (aunque no los viviese como protagonista); el narrador cámara, sin embargo, tiene libertad para mostrar acontecimientos que estarían vedados al narrador-testigo, dado que su posición casi omnisciente le permite «ver» hechos a los que, de otra manera, nunca tendría acceso.

Hemos repasado ya los distintos tipos de narrador entre los que puedes elegir para escribir tus ficciones. Teniendo en cuenta, eso sí, que esta clasificación no es estanca y que a menudo los distintos tipos de narradores se contaminan

entre sí, de manera que en realidad se podría decir que hay tantos narradores como obras literarias.

En realidad, el narrador es una herramienta que admite una gran flexibilidad y puede usarse de maneras muy creativas. A continuación vamos a ver algunos de esos otros usos que se les puede dar, como el narrador no fiable o usar varios narradores en una misma obra.

Narrador no fiable

Existe un tipo de narrador en primera persona muy particular que, precisamente por su singularidad, merece ser tratado aparte: el narrador no fiable.

En su ensayo *El desguace de la tradición*, Javier Aparicio Maydeu lo define como:

Un narrador cuya credibilidad resulta dudosa para el lector, que va descubriendo que lo que está leyendo difiere de lo que el narrador supuestamente le está contando. Conforme avanza la narración, el lector va perdiendo la confianza que tradicionalmente se le otorga a un narrador [...] El narrador no fiable permite revelar al lector [...] la distancia que, en el mundo real, los seres humanos interponemos entre apariencia y realidad.

Al hablar de los personajes ya mencionamos a Barry Lyndon, el protagonista de la novela homónima de Thackeray. El protagonista actúa como narrador de su biografía y, aunque sus palabras lo presentan como un caballero, el lector pronto descubre que en realidad no es más que un rufián. Barry Lyndon es un narrador no fiable.

También es un narrador no fiable el doctor Sheppard, el narrador de *El asesinato de Roger Ackroyd*, novela de la conocida Agatha Christie, aunque el lector solo lo descubrirá al final. El doctor Sheppard se presenta como el narrador testigo tan común en las novelas de detectives, y durante toda la obra acompaña a

6. El narrador

monsieur Poirot en sus pesquisas. La novela se cierra con la acostumbrada escena en la que Poirot reúne a todos los sospechosos para revelar quién cometió el asesinato. Y el asesino resulta ser el mismísimo doctor Sheppard, que nos ha mantenido engañados con su relato a lo largo de toda la narración.

El narrador no fiable no pretende, al menos no en todos los casos, engañar deliberadamente al lector, por lo general lo que practica este narrador es una forma de autoengaño: narra los hechos como le gustaría que fueran y no como realmente son.

Tal es el caso de la novela de Kazuo Ishiguro *Lo que queda del día*. Lo que parecen las simples memorias de Stevens, un orgulloso mayordomo, se van convirtiendo de manera insensible en la confesión de un hombre que, al final de sus días, comprende que no ha sido feliz porque sirvió a un amo indigno y despreció a la mujer que le amaba.

En repetidas ocasiones, Stevens da una visión favorable de sí mismo que se revela como incompleta o engañosa:

Aquella misma noche, poco antes de la cena, fue cuando casualmente oí la conversación entre mister Lewis y *monsieur* Dupont. Por no recuerdo qué motivo, había subido a la habitación de este último y, antes de llamar, me paré a escuchar a través de la puerta, como es mi costumbre. Quizá ustedes no suelen tomar esta pequeña precaución para evitar que la llamada provoque una situación embarazosa, pero yo, personalmente, siempre he procedido de este modo y puedo garantizarles que en mi profesión es una práctica muy común. No se trata de un acto que esconda ninguna malsana curiosidad. Debo decirles que no tenía la menor intención de escuchar lo que llegó a mis oídos aquella noche.

En este fragmento Stevens confiesa que tenía la costumbre de espiar detrás de las puertas, pero justifica las buenas razones por las que acostumbraba a hacerlo.

Este tipo de narrador ofrece al lector el disfrute, primero, de descubrir poco a poco el engaño; después, de descubrir hasta dónde llega el autoengaño del narrador/protagonista y discernir entre líneas la verdad. La verdad, en estos casos, nunca aparece del todo explícitamente narrada, pero es preciso que el escritor le proporcione al lector indicios suficientes para que comprenda cuál es, a pesar de las palabras y la actitud del narrador.

Usar varios narradores

Al elegir la voz que narrará nuestra historia podemos decantarnos también por el uso de varios narradores. De esta manera lograremos contar nuestra historia no solo de manera más completa, sino también más compleja.

Ahora bien, hay que tener presente que esta técnica es más propia de la novela que del relato. La novela, por su mayor extensión, se presta con mayor facilidad a que el escritor realice cambios en el narrador a lo largo de sus capítulos y escenas.

No obstante, esto no significa que no sea posible aplicar esta técnica en un relato. Por ejemplo, Julio Cortázar la uso en su cuento «La señorita Cora»:

No entiendo por qué no me dejan pasar la noche en la clínica con el nene, al fin y al cabo soy su madre y el doctor De Luisi nos recomendó personalmente al director. Podrían traer un sofá cama y yo lo acompañaría para que se vaya acostumbrando, entró tan pálido el pobrecito como si fueran a operarlo en seguida, yo creo que es ese olor de las clínicas, su padre también estaba nervioso y no veía la hora de irse, pero yo estaba segura de que me dejarían con el nene. Después de todo tiene apenas quince años y nadie se los daría, siempre pegado a mí aunque ahora con los pantalones largos quiere disimular y hacerse el hombre grande. La impresión que le habrá hecho cuando se dio cuenta de que no me dejaban quedarme, menos mal que su padre le dio charla, le hizo poner el pijama y meterse en la cama. Y todo por esa mocosa de enfermera, yo

me pregunto si verdaderamente tiene órdenes de los médicos o si lo hace por pura maldad. [...] Habrá que ver si la frazada lo abriga bien al nene, voy a pedir que por las dudas le dejen otra a mano. Pero sí, claro que me abriga, menos mal que se fueron de una vez, mamá cree que soy un chico y me hace hacer cada papelón. Seguro que la enfermera va a pensar que no soy capaz de pedir lo que necesito, me miró de una manera cuando mamá le estaba protestando... Está bien, si no la dejaban quedarse qué le vamos a hacer, ya soy bastante grande para dormir solo de noche, me parece. Y en esta cama se dormirá bien, a esta hora ya no se oye ningún ruido, a veces de lejos el zumbido del ascensor que me hace acordar a esa película de miedo que también pasaba en una clínica, cuando a medianoche se abría poco a poco la puerta y la mujer paralítica en la cama veía entrar al hombre de la máscara blanca...

En este relato Cortázar hace que varios de sus personajes asuman el papel de narrador, alternándose sus voces a lo largo de toda la pieza. Pasa de manera ágil de un narrador a otro, sin ninguna marca gráfica que lo señale, y utiliza el flujo de conciencia para exponer el argumento: la atracción de un joven que va a ser operado de apendicitis hacia su enfermera.

El uso de varios narradores es útil para dar una visión más completa de una misma historia. Juntando las versiones de los hechos que proporcionan los distintos narradores se dibuja una imagen íntegra de la historia. Así ocurre en *La dama de blanco*, de Wilkie Collins, 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.

Pero también puede servir para lograr el efecto 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 el fragmento de «La señorita Cora», de Cortázar, podemos ver como la visión que la madre y el hijo tienen de la situación difiere. La madre cree que su hijo,

al que se refiere siempre como «el nene», infantilizándolo, está asustado y no sabrá estar sin ella. Al hijo, sin embargo, no le importa estar sin su madre, e incluso le incomoda que la enfermera se haya hecho la idea de que no sabe valerse solo.

El número de narradores y su identidad puede ser muy variado. Ya hemos dicho que Wilkie Collins usa en *La dama de blanco* nueve narradores distintos, que son a su vez personajes directamente implicados en la historia. Por su parte, *El ruido y la furia*, de William Faulkner, está dividida en cuatro partes, cada una de ellas contada por un narrador diferente: en las tres primeras se sirve de narradores en primera persona, mientras que en la última se sirve de un narrador en tercera. También Carmen Martín Gaité alterna en *Entre visillos* un narrador en primera persona y un narrador en tercera.

Esta alternancia de narradores ayuda, como hemos dicho, a crear una imagen completa de la historia y, según se usen, a facerarla, presentando sus diversas caras. Si nos servimos de narradores en primera persona, ya sean protagonistas o testigos, sumergiremos al lector en la subjetividad de sus visiones. Mientras que si incluimos la perspectiva de un narrador omnisciente o cuasiomnisciente potenciaremos la objetividad.

Para concluir, las posibilidades que aportan los distintos narradores definen el cariz de las historias. El uso de unos u otros marcará nuestros textos y los dotará de una personalidad propia, los hará únicos y originales. Por ese motivo, la elección del narrador es una tarea importante, que debe hacerse atendiendo a lo que queremos contar, al tipo de historia que queremos narrar y el enfoque que pretendemos darle. A veces, solo avanzado el proceso de escritura percibimos cuál puede ser el narrador idóneo para ella. No obstante, la práctica irá consiguiendo que este tipo de decisiones nos resulten cada vez más sencillas.

7 Descripciones, personajes y escenarios

La narración descriptiva

Al concebir una historia, ya sea un relato o una novela, solemos ver la acción, a los personajes moviéndose e interactuando entre sí. Por eso se suele idear la obra en términos de escenas, como una serie no interrumpida de ellas.

Para dar cohesión a la obra y enlazar todas esas escenas usamos la narración. Es ella la que permite conectar los eventos que suceden, mostrar sus relaciones, desarrollar los temas y ahondar en los personajes.

Dentro de la narración, una de las formas principales es la narrativa descriptiva, la descripción. La descripción es a menudo un recurso olvidado o infrutilizado; sin embargo, en las buenas obras la descripción no es nunca solo mera descripción, sino que sirve a múltiples objetivos, como vamos a ver.

- ▶ Para comenzar, las descripciones cumplen un papel evidente: decir cómo son los personajes y el mundo que habitan.
- ▶ Las descripciones de los personajes ayudan a subrayar aquellos rasgos de su personalidad sobre los que se quiere hacer énfasis.
- ▶ También permiten presentar deseos, creencias, valores o estados de ánimo de los personajes si describimos un paisaje, un objeto o a otro personaje desde su punto de vista.
- ▶ La narrativa descriptiva también permite dar contexto. Por ejemplo, la descripción de vestidos lujosos o de habitaciones confortables nos habla indirectamente de una determinada clase social.
- ▶ Además, la narrativa descriptiva permite crear una sensación de tiempo y lugar.
- ▶ También transmite el estado de ánimo y el tono de dicho momento y lugar, contribuyendo a crear atmósferas. Desarrollaremos este punto de forma más detallada en la lección 11.

- ▶ La narrativa descriptiva cumple una función estructural en la obra al crear vínculos entre las distintas partes de la narración cuando incide en aspectos que ya se le han presentado al lector previamente. Por ejemplo, en *La saga de los Forsythe*, de John Galsworthy, hay un personaje, Irene, que acostumbra a vestir de gris. También su casa está decorada en ese tono. A lo largo de toda la trilogía se hacen referencias aquí y allá a los vestidos grises de la elegante Irene, lo que no solo da consistencia al personaje, sino al conjunto de la obra, ya que hay un elemento que aparece una y otra vez, contribuyendo a darle trabazón.
- ▶ Además, la descripción puede funcionar como una pausa, rebajando el ritmo del relato al interrumpir el transcurrir de la acción mientras el narrador se ocupa de describir un personaje, un objeto, una estancia...

Como ves, las funciones de la narrativa descriptiva son varias y todas revisten importancia. No debemos considerar las descripciones como mero relleno del que podemos prescindir, ni al escribir ni al leer.

La descripción

Para que personajes y escenarios tomen forma como elemento narrativo deberemos hacer uso de la descripción. La descripción es la representación de imágenes (personas, objetos o espacios) construida a través de las palabras. Su éxito pasa por conseguir que la imagen elaborada sea completa y fiel, para que el lector pueda tener una idea precisa de lo descrito.

Se suele relacionar la descripción con ese simple detallar las cualidades de cosas, personas o lugares, mientras que la narración «pura» conectaría con las acciones y reflexiones de los personajes, con el movimiento (ya sea externo o interno). Veremos mejor la diferencia entre descripción y narración con un par de ejemplos:

[...] allí, sobre una meseta que avanzaba ligeramente, con la fachada orientada hacia el sudeste, un edificio esbelto, coronado con

una torre de cúpula y que a fuerza de miradores y balcones parecía de lejos agujereada y porosa como una esponja, acababa de encender sus primeras luces. El crepúsculo avanzaba rápidamente. Un suave manto rojizo, que en un instante había animado el cielo cubierto, había palidecido, y en la naturaleza reinaba ese estado de transición descolorido, inanimado y triste, que precede a la entrada definitiva de la noche. El valle habitado se extendía ante ellos, alargado y ligeramente sinuoso, iluminado por todas partes, tanto en el fondo como en las vertientes, sobre todo en la de la derecha, que formaba un saliente en el que se escalonaban, como en marjales, las construcciones. A la izquierda algunos senderos subían a través de los prados y se perdían en la oscuridad musgosa de las selvas de coníferas. El telón de las montañas lejanas, más allá de la entrada del valle a partir de donde este se estrechaba, era de un azul sobrio, de pizarra.

La montaña mágica – Thomas Mann

Este ejemplo, tomado de *La montaña mágica*, es un fragmento descriptivo. Describe primero un edificio que acaba de encender sus luces en el ocaso. Y luego ese mismo ocaso, detallando los colores del cielo, y el valle, con sus construcciones y los senderos que lo recorren.

Un obispo navegaba desde la ciudad de Arjánguelsk al monasterio de las Solovki. En el mismo barco viajaban algunos peregrinos para visitar los santos lugares. El viento era propicio, el cielo estaba despejado y la mar en calma. Los peregrinos —algunos estaban tumbados, otros comían o estaban sentados en grupos— charlaban entre sí. El obispo subió también a cubierta y se puso a caminar arriba y abajo por el puente. Al acercarse a la proa, vio que se habían reunido unas cuantas personas. Un mujik pequeño señalaba con la mano un punto en el mar, al tiempo que hablaba, y los demás le escuchaban. El obispo se detuvo y miró el punto que señalaba el mujik, pero no vio más que agua, que resplandecía a la luz del sol. Se acercó más y aguzó el oído, pero el mujik, al ver al obispo, se

quitó el gorro y guardó silencio. Los demás hicieron lo mismo y le saludaron respetuosamente.

«Los tres eremitas» – Lev N. Tolstói

Mientras que este fragmento tomado del relato «Los tres eremitas» es un fragmento narrativo. Narra las acciones del personaje, un obispo que viaja en barco y observa lo que hace el grupo de peregrinos que lo acompaña, cuyas acciones también se describen.

No obstante, y aunque la distinción entre narración y descripción es válida, también se pueden hacer usos dinámicos de la descripción, que contribuyan a la vivacidad de la obra.

Como es natural, las descripciones cumplen en primera instancia la función de dar al lector unos parámetros que le permitan recrear los espacios en los que sucede la acción y los personajes que los pueblan. Sin esas coordenadas físicas, al lector le resultaría difícil poner en marcha su imaginación. Las descripciones de personajes y escenarios pueden ser más o menos extensa, más o menos detalladas, pero son siempre necesarias.

Pero, además de ese uso evidente, el propósito de una descripción va más allá y busca enriquecer el contenido de la trama. Por eso, además de contribuir a crear esas imágenes que el lector proyectará en la pantalla de su mente, las descripciones ayudan a crear el contexto. El contexto lo forman todos aquellos datos implícitos que proporcionan información útil al lector de una manera tácita, no explícita. Las buenas descripciones siempre aportan información que el lector sabe recoger.

Por ejemplo, si se describe el lujoso automóvil de un personaje podemos entender que es una persona acomodada, quizá de un estrato social alto; mientras que si se describe un modesto piso en una zona suburbana podemos suponer que su propietario será un sencillo trabajador.

Recorrimos un pequeño pasillo para llegar a una sala luminosa, llena de muebles baratos, pero limpia y ordenada. [...] Tomé asiento. El

se sentó en un sofá con funda de arpillera que quedaba delante de mí. Eché una ojeada a la sala. No vi ningún indicio de que allí viviera una mujer.

«Papel matamoscas» – Dashiell Hammett

En este fragmento de un relato de Dashiell Hammett, la descripción de una sala de estar proporciona información sobre las personas que viven en ella. Es una estancia amueblada con muebles baratos, lo que significa que sus propietarios no nadan en la abundancia, pero limpia y ordenada, lo que denota a personas cuidadosas. Pero, sobre todo, hay algo que no pasa desapercibido para el detective privado que narra la historia: no parece una casa habitada por una mujer. Y él justamente ha ido allí para ver a una mujer, lo que le lleva a sospechar que alguien quiere engañarle.

A menudo las descripciones de personajes, de lugares, de objetos... tienen un uso metafórico que refuerza el sentido del tema de la obra. Por ejemplo, un pasaje despoblado puede representar el aislamiento del protagonista; o la fisionomía del personaje puede decirnos algo sobre él (por eso el espiritual Don Quijote es delgado y el terrenal Sancho, rechoncho). Así describe Pío Baroja al brutal personaje del Bizco.

Allí conoció Manuel al Bizco, una especie de chimpancé, cuadrado, membrudo, con los brazos largos, las piernas torcidas y las manos enormes y rojas. [...] La cara del Bizco producía el interés de un bicharraco extraño o de un tic patológico. La frente estrecha, la nariz roma, los labios abultados, la piel pecosa y el pelo rojo y duro, le daban el aspecto de un mandril grande y rubio.

La busca – Pío Baroja

Por último, aunque no en importancia, las descripciones contribuyen en gran medida a construir ese talante estético que una obra literaria, en cuanto obra de arte, debe tener. Como en este ejemplo de *Los hijos de Nobodaddy*, en el

que Arno Schmidt crea una hermosa imagen para describir el polvo que el viento revuelve en una calle:

Un polvo salvaje como salido del desierto de los beduinos bajaba rugiendo por la calle y las capas de arena hicieron que los caballos del viento resoplarán despavoridos.

A la hora de hacer una descripción tenemos que cuidar mucho los detalles que incluimos, puesto que son las «pistas» que introducimos para caracterizar lo que describimos y transmitírselo al lector de manera vívida y directa. Los detalles pueden ser concretos, si se refieren a elementos existentes (una botella rota, un abrigo astroso), o abstractos, si se refieren a actitudes o acciones (un gesto despectivo de la mano, un mal olor en una casa). Pero son los detalles los que proporcionan credibilidad y ayudan a sugerir la imagen que se quiere transmitir, en lugar de simplemente explicarla.

El escritor, como siempre, será quien elija qué aspectos destacará en la descripción y cuáles omitirá, por lo que puede crear efectos muy diferentes en función de lo que desee provocar. Para ello es tan importante la elección de esos aspectos como el lenguaje que se empleará para evocarlos; si en toda narración las palabras que se utilizan son importantes, en una descripción lo son todavía más, en tanto solo a través de ellas se creará el lector una imagen mental de la cosa descrita, sin más ayuda que el lenguaje empleado por el autor.

Si el lenguaje es abstracto o demasiado genérico, no conseguirá fijar en la mente del lector la representación que trata de realizar; un exceso de concreción, por el contrario, puede cerrar la puerta a la imaginación y a las alusiones más o menos veladas que se pretendan generar.

Las descripciones se prestan especialmente a usar un lenguaje poético o lírico, y al uso de recursos literarios como imágenes, metáforas y comparaciones que contribuirán a reforzar el talante literario y estético de la obra, como en este otro ejemplo tomado también de *Los hijos de Nobodaddy*, de Arno Schmidt.

Unos arbustos envueltos en sus glaucas capas aparecían en los caminos y me hacían señas, temblorosos y nostálgicos, e inclinaban sus cabezas cuando yo pasaba; parecían espectadores de pie a lo largo de los prados y se agitaban donosamente como esbeltos gimnastas o me mostraban impúdicamente sus largas lenguas de clorofila o se ponían de pronto a silbar y lanzar agudos trinos: los arbustos.

Schmidt usa diversos recursos en esta descripción. La personificación, al decir que los arbustos visten capas, como si fueran hombres, e inclinan la cabeza. También el símil, cuando los compara con espectadores o gimnastas. Crea una metáfora cuando dice que los arbustos silban y lanzan agudos trinos, pues no son los arbustos quienes lo hacen, sino los pájaros que anidan en ellos; Schmidt alude al bullicio de los pájaros sin mencionarlos expresamente. De nuevo los personifica al decir que muestran sus largas lenguas de clorofila, donde las lenguas de clorofila son además una metáfora que representa las hojas de los arbustos. Y usa un lenguaje en cierto modo culto (con el uso de palabras como «glaucas», «donosamente», «impúdicamente» o «clorofila») que no le resta vivacidad a la descripción.

Como ves es posible escribir descripciones que no solo brindan información y permiten visualizar, en este caso, un paisaje, sino que son expresivas, divertidas, sorprendentes, que llaman la atención del lector por la originalidad de sus conceptos y son literatura en estado puro.

Descripción de personajes

Hemos dicho que una de las funciones básicas de la narrativa descriptiva es decir cómo son los personajes.

Describir al personaje, dando sus rasgos físicos y glosando su apariencia, es importante para que el lector pueda imaginarse quiénes son los intérpretes de la historia.

Joan iba vestida de negro. Hablaba en voz baja y con entonación serena. Se sentó en una silla junto a la cama como si hubiese estado acudiendo todos los días a cuidarlo. Sus facciones se habían vuelto más vulgares, pensó Jack, pero apenas había aún arrugas en su cara. Había ganado peso. Estaba casi gorda. Llevaba puestos unos guantes negros de algodón [...].

«Canción de amor no correspondido» – John Cheever

La primera vez que un personaje aparece en escena conviene realizar una presentación nítida y concisa de él. De esta forma el lector se hará una idea clara de su aspecto y de sus actitudes. Esa descripción no tiene que ser únicamente física, también pueden detallarse sus cualidades intelectuales, su forma de ser y sus aspiraciones personales:

Cuando por primera vez adquirió coherencia dentro de mi mente el personaje que avanzaba por la desolada carretera con su pesado corpachón, sus gruesos labios y las gafas de montura metálica que le imprimían en el rostro su habitual aire de sentirse ofendido. [...] Era un personaje gris y, aunque distaba mucho de ser un zoquete, tampoco sobresalía en su trabajo. Tanto en esta como en cualquier otra época del año era habitual verlo entrenándose para las actividades deportivas de la temporada. [...] En la casa se hacía notar más que al aire libre, porque su voz tenía un tono agudo y articulaba defectuosamente las palabras, como si su lengua fuera demasiado grande para moverse libremente en la cavidad de la boca.

Una danza para la música del tiempo: Primavera – Anthony Powell

En este fragmento extractado de la primera novela de la seria novelística de Anthony Powell *Una danza para la música del tiempo* se nos presenta a un personaje llamado Widmerpool. De él se nos dan algunos rasgos físicos: tiene un pesado corpachón, labios gruesos y gafas de montura metálica; se nos habla también del tono de su voz, agudo y de articulación defectuosa. Pero el autor también señala rasgos de su personalidad: es un hombre al que le gusta entrenar y lo hace durante todo el año, también es un personaje gris, que no sobresale en su trabajo.

Aunque frecuentemente se recomienda no describir al personaje «por dentro», para hacer que sean sus acciones quienes le cuenten al lector cómo es, lo cierto es que sí conviene describir la psicología de nuestros personajes (especialmente del protagonista) como la manera más efectiva de que el lector comience a conocerlos. Ahora bien, después la manera de actuar del personaje deberá alinearse con lo que el narrador ha dicho acerca de él: si se le ha descrito como un personaje egoísta o inseguro, debe luego actuar de acuerdo con esas cualidades.

Para describir a nuestros personajes, podemos detener un momento el avance de la acción para incorporar una descripción más o menos extensa del personaje. O bien podemos optar por hacerlo de forma fragmentaria, dando pequeñas pinceladas aquí y allá que vayan creando una imagen completa. Ambas opciones son adecuadas y válidas, aunque, como apunta David Lodge en *El arte de la ficción*, las largas descripciones pertenecen «a una cultura más paciente y ociosa que la nuestra. Los escritores modernos suelen preferir dejar que las características de un personaje aparezcan progresivamente, alternándolas con acciones y palabras o encarnándolos en ellas».

Por lo general, en la novela, por su mayor extensión, es frecuente que las descripciones de los personajes sean más extensas. Mientras que en el relato estas tienden a ser más esquemáticas.

Nos decantemos por describir a nuestro personaje de una sola vez, con una larga descripción, u optemos por incluir pequeñas pinceladas que lo describan intercalándolas con la acción, debemos tener presente que es raro describir a un personaje de los pies a la cabeza. Por lo general basta con dar algunos rasgos representativos, algunos detalles relevantes, y dejar que el lector imagine el resto.

Descripción directa y caracterización indirecta

Existen dos maneras de describir a un personaje: la descripción directa y la caracterización indirecta.

La descripción directa es aquella que proporciona al lector información de forma inmediata sobre el personaje, ya sea sobre su aspecto físico o sobre su carácter moral. Es la descripción de personajes tal como la solemos entender.

Por su parte, la caracterización indirecta se crea al permitir que el lector vea la personalidad o el estado de ánimo de los personajes mediante sus acciones o reflexiones.

En resumen, podría decirse que la caracterización directa cuenta mientras que la caracterización indirecta muestra.

Veamos un ejemplo de descripción directa:

Marcos era el cajero más competente del banco. Sus dedos largos y flexibles parecían especialmente creados para contar billetes y amontonar monedas.

Mientras que el siguiente es un ejemplo de caracterización indirecta:

En la primera ventanilla del banco, la cola avanzaba con rapidez. Tras ella estaba Marcos. Apilaba los impresos en sus correspondientes casilleros con pulcritud y rapidez y fajaba las pilas de billetes con una goma que soltaba un chasquido sonoro. El director de la sucursal se asomó por detrás de él. «Señor Suárez, no olvide la retirada de efectivo que hará hoy don Américo», le dijo. Pero Marcos no solo lo recordaba, sino que ya tenía preparado un voluminoso sobre con el dinero.

La descripción directa dice sin ambages que Marcos es el mejor cajero del banco y apunta a una característica que parece contribuir a ello: sus largos dedos. Mientras que la caracterización indirecta muestra a Marcos en el desempeño de su labor y deja que sea el lector quien saque la conclusión de su competencia: su cola es la que avanza con mayor rapidez y se anticipa a las necesidades del servicio.

Ambas son formas muy efectivas de presentar a nuestros personajes, por eso no se trata de elegir entre una u otra. En un buen texto ambas se combinan para crear un retrato completo del personaje que permite que el lector lo conozca y aprecie su evolución.

Al presentar el personaje al lector por primera vez se puede usar una combinación de descripción directa y caracterización indirecta. Usaremos la descripción directa para explicar de forma explícita quién es el personaje y aportar algunos de sus rasgos físicos, y a continuación añadir algo de caracterización indirecta para mostrar acciones, pensamientos, movimientos, diálogo... que corroboren lo que la descripción directa nos ha contado.

Dar contexto

El contexto es crucial en la narración de historias para comprender la situación de los personajes tanto como los datos de trasfondo. Y la descripción es una manera muy apropiada de proporcionarlo.

Describir es una manera muy efectiva de proporcionar datos sobre el personaje que permitan al lector inferir su posición socioeconómica, sus gustos y sus costumbres, su profesión... e incluso su relación con otros personajes.

La señorita cree acordarse de su padre desde que tiene uso de razón. [...] Lo ve ante ella con toda claridad, y lo verá así hasta la hora de su muerte. Alto, erguido y esbelto, delgado; el bigote canoso; junto a las sienes, el cabello blanco como la nieve. En la cabeza, un bombín negro; el traje claro de color ceniza, y una impecable ca-

misa blanca almidonada de cuello alto duro y una corbata de seda de listas azules y negras. Sobre el pecho, una dorada cadena de reloj; en la mano dos pesados anillos de oro, una alianza de boda y un sello; en los almidonados puños de picos redondos, grandes botones esféricos de oro. Y se movía por la calle tan erguido y tan orgulloso, que daba la impresión de ser un monumento que no se pudiera inclinar ni sentar. Su rostro era serio como el de un santo. Ni se reía ni hablaba, sino que daba únicamente breves indicaciones y órdenes. Y aquel hombre tan grande y majestuoso a sus ojos era su padre [...]

La señorita – Ivo Andrić

El ejemplo de descripción directa tomado de *La señorita* es una buena muestra de cómo ese tipo de descripciones sirven también para aportar contexto.

Por un lado, esa sola descripción apunta el tipo de relación que existe entre el padre y su hija y los sentimientos de ella hacia él. Esas pocas líneas de descripción muestran con sutileza, pero con nitidez, el sentimiento de admiración, incluso de reverente temor que la hija alberga hacia su padre. Y es precisamente ese sentimiento el que marcará el devenir de la historia, cuando Rajka centre su vida entera en cumplir la promesa que le hizo a tal padre en su lecho de muerte.

Pero además ese fragmento de descripción narrativa nos está aportando otros datos.

El texto habla de «impecable camisa blanca», «corbata de seda», «dorada cadena de reloj», «pesados anillos de oro» y «grandes botones esféricos de oro». Evidentemente, la impecable manera de vestir y la riqueza de los complementos del padre de Rajka nos hablan de un hombre de posición acomodada. También se menciona que «daba únicamente breves indicaciones y órdenes», por lo que sabemos que es un hombre acostumbrado a mandar y a ser obedecido.

Como ves, en un único fragmento descriptivo se ha logrado mucho más que presentar a un personaje —el padre de la protagonista—, también se nos ha hablado del contexto social y económico en el que se va a desarrollar la acción —los propios de una familia acomodada— y se nos ha hablado de la relación

entre padre e hija. Una muestra excelente de la versatilidad de la narración descriptiva cuando se usa de manera intencional.

Subrayar rasgos del personaje

Las descripciones de los personajes también pueden colaborar para subrayar ciertos rasgos del personaje que deseemos destacar por algún motivo.

Debemos tener presente que no basta con mencionar una única vez un rasgo de nuestro personaje. Es necesario repetirlo varias veces para asegurarnos de que el lector se queda con esa información. Esto tiene que ver nuevamente con la manera en que leemos. Al leer, nuestra atención y concentración no son constantes, sino que fluctúan. Por eso puede suceder que ese dato relevante sobre tu personaje pase inadvertido para el lector si lo proporcionas una única vez.

Por ejemplo, en *Expiación*, de Ian McEwan, se nos dice que Briony, una niña, suele llevar sucia la ropa, como forma de destacar su carácter infantil, justamente para marcar la salida de la infancia que le acontecerá en la primera parte de la novela.

Podría haberse cambiado de vestido esa mañana. Pensó en que debería cuidar más su apariencia, como Lola. Era pueril no hacerlo. Pero qué esfuerzo representaba. [...]. Atenazada por la opresión, la niña se levantó. El polvo del zócalo le había ensuciado las manos y la espalda del vestido. Enfrascada en sus pensamientos, se limpió las manos con la tela de la falda y se dirigió a la ventana.

Sabemos que Briony no se ha cambiado de vestido y que probablemente lleva la misma ropa que el día anterior. Además, al sentarse en el suelo, mancha su vestido; no solo eso, también se limpia las manos con la falda. Más tarde repetirá de nuevo ese gesto: «Bajó hacia atrás, agarrándose a las matas de hierba, y al llegar abajo solo se detuvo a limpiarse las manos en el vestido». Su propia madre piensa de ella que «siempre parecía necesitar un lavado y un cambio de ropa».

Ese rasgo de la personalidad de Briony, que es una niña algo descuidada, reaparece una y otra vez a lo largo de la novela y contribuye a que el lector pueda recrearla en su imaginación.

Al tiempo, ese volver sobre un detalle o aspecto que ya se ha mencionado sirve a su vez para dar cohesión al conjunto. Es un elemento que se repite y fortalece la estructura general de la narración, dándole solidez.

Por último, también aporta realidad a lo narrado. Como en la vida real, el lector se encuentra una y otra vez con determinados aspectos de una persona y ello contribuye a aportarle realidad a ese personaje: «Esta Briony, siempre desaliñada», pensará al lector, exactamente como si se refiriera a alguien que conoce en el mundo real.

Son este tipo de detalles los que resultan significativos a la hora de construir un mundo que parece auténtico, denso y estable, aunque en realidad esté construido únicamente con palabras.

Los escenarios

Hemos apuntado que la narrativa descriptiva sirve, entre otras cosas, para crear una sensación de tiempo y lugar.

Cuando el narrador usa fórmulas como «aquella tarde», «pasó el invierno», «una semana más tarde», «habían pasado dos años» el devenir del tiempo queda consignado y el lector percibe que la acción avanza no solo porque él pasa las páginas, sino porque el tiempo transcurre para los personajes.

Mientras que la sensación de lugar la conseguiremos, una vez más, por medio de la descripción. En este caso, de la descripción de los escenarios.

En su novela *Entre visillos*, Carmen Martín Gaité describe así el mirador en el que transcurrirá una parte importante de la acción. Con esta descripción, permite

que el lector recree la habitación y sepa cómo es el espacio en las siguientes ocasiones en que la acción acontece allí.

En la habitación del mirador estaba todo muy limpio. Allí se barría y se quitaba el polvo lo primero. Era grande y estaba separada en dos por un biombo de avestruces. La parte del fondo era más oscura. Había un piano y retratos ovalados. En la consola brillaba un reloj con pastorcitas doradas debajo de su fanal. El mirador quedaba en la parte de acá, que era donde se estaba, donde la radio, el costurero y la camilla, donde la butaca de orejas y la lámpara en forma de quinqué. Era un mirador de esquina. Tenía en la pared un azulejo representando el Cristo del Gran Poder de Sevilla, y debajo un barómetro.

Entre visillos – Carmen Martín Gaité

Al tiempo, como ocurre con la descripción de los personajes, la de los escenarios permite inferir cierta información de los objetos y ambientes que se describen. En el caso de la novela de Martín Gaité podemos suponer que se trata de una familia acomodada, ya que se mencionan un piano, una radio y un barómetro, objetos de los que no disponían todas las casas en la época de la posguerra española. También podemos suponer que se trata de una familia tradicional, como lo indican la figura del Cristo y los muebles convencionales: mesa camilla, butaca de orejas. En general, la habitación que se describe es confortable y está cuidada.

Los escenarios nos sirven para ubicar en un entorno determinado y concreto nuestras historias.

Ese entorno engloba todo lo necesario para que la historia tenga coherencia espacial: el universo imaginario en el que se desarrolla una aventura de ciencia ficción tiene tanta importancia como la sala de espera en la que el protagonista sufre por la incierta suerte de su hermano atropellado por un conductor borracho.

De hecho, no solo los escenarios artificiales son decisivos para el buen desarrollo de una trama, sino que los espacios y fenómenos naturales pueden marcar una diferencia: la misma escena puede provocar sensaciones muy diferentes según si acontece en una soleada terraza o bajo un intenso temporal de nieve.

Los escenarios también influyen de forma importante en los personajes: nuestro protagonista no se comportará igual, ni usará el mismo vocabulario, si ha crecido en un barrio marginal o en un suburbio que si lo ha hecho en una mansión señorial.

Adecuar el escenario a la historia es tan decisivo como adecuarlo a los personajes de nuestros textos, ya que unos influyen sobre los otros: si el entorno ambiental sobre el que gira nuestra historia puede cambiarse sin que los protagonistas pierdan credibilidad, entonces algo falla.

De hecho, el modo en que los espacios influyen sobre los personajes y viceversa puede convertirse en un elemento interesante de la narración si lo utilizamos con ingenio. Un personaje que se ve expulsado de su escenario habitual (donde se siente cómodo y actúa con naturalidad) puede generar situaciones de tensión, cómicas o de extrañamiento que favorezcan el desarrollo de la historia.

Por ejemplo, en la novela de Eduardo Mendoza *Sin noticias de Gurb*, un alienígena busca por la ciudad de Barcelona a su compañero perdido. Para él, la ciudad y sus alrededores, y todo lo que en ella hay, resulta un espacio extraño en el que no sabe desenvolverse, lo que da pie a divertidas situaciones.

09.30 Doy por concluida la operación y regreso a la nave. Si las ciudades son tortuosas e irracionales en su concepción, del campo que las rodea es mejor no hablar. Ahí nada es regular ni llano, sino al contrario, como hecho adrede para obstaculizar su uso. El trazado de la costa, a vista de pájaro, se diría la obra de un demente.

Pero también puede suceder lo contrario: que el que cambie sea el personaje y, por ello, perciba de otro modo el que antes era para él un escenario habitual.

Cuando Gregor Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto. [...]

«¿Qué me ha ocurrido?», pensó.

No era un sueño. Su habitación, una habitación humana de verdad, aunque demasiado estrecha, aparecía como de ordinario, entre sus cuatro bien conocidas paredes. Por encima de la mesa, sobre la cual estaba esparcido un muestrario de paños –Samsa era viajante de comercio–, colgaba la imagen que recortara hacía poco de una revista ilustrada y colocara en un lindo marco dorado. Representaba una dama con un gorro de piel, envuelta en una boa también de piel, y que, muy erguida, alzaba contra el espectador un amplio manguito, igualmente de piel, dentro del cual desaparecía todo su antebrazo.

«La metamorfosis» – Franz Kafka

Gregor Samsa permanece en un escenario que para él resulta familiar: su habitación; esa habitación resulta también perfectamente normal para el lector: es estrecha, tiene una mesa y sobre ella una lámina enmarcada. Pero Gregor Samsa se ha despertado transformado en un insecto y de pronto todo cambia para él. Los muebles entre los que antes se movía con soltura e indiferencia representan ahora obstáculos (¿cómo bajar de la cama?) o cobijos (la oscuridad bajo la butaca resulta ahora acogedora).

La falacia patética

Al escribir escenarios y paisajes se puede trabajar intencionalmente una correspondencia entre el ambiente exterior y el carácter del personaje, una asimilación de actitudes que sea metafórica: si un personaje cambia de ánimo puede ser representado con un cambio meteorológico, o una variación de la luz o la oscuridad. A este recurso se le denomina, según palabras de John Ruskin, «falacia patética»: usar fenómenos o espacios naturales para representar sentimientos, pensamientos o sensaciones humanas. (La palabra «patética» se refiere aquí a la empatía y no tiene connotaciones peyorativas). Por ejemplo, un desierto puede representar la soledad, un día de primavera puede representar la alegría.

En *Escribir ficción*, Edith Wharton apunta al respecto:

La impresión causada por un paisaje, una calle o una casa, debería ser siempre para el escritor un acontecimiento de la historia de un alma, y el empleo del «pasaje descriptivo», así como su estilo, deberían ir determinados por el hecho de que solo debe mostrarse lo que apreciaría la inteligencia implicada, y siempre en unos términos tales que esa inteligencia pueda registrarlos.

Veamos algunos ejemplos de falacia patética.

En su novela *La casa lúgubre*, Charles Dickens la usa así:

La puerta quedó abierta y lo seguimos con la mirada el señor Jarndyce y yo, mientras cruzaban por la habitación contigua, que estaba iluminada por el sol. Richard, con la cabeza gacha, la había cogido del brazo y hablaba con expresión honesta mientras ella miraba su rostro y lo escuchaba y no parecía ver nada más. Tan jóvenes, tan hermosos, tan llenos de esperanzas y de promesas, así cruzaron levemente el espacio iluminado por el sol, igual que sus pensamientos atravesaban en ese momento los próximos años hasta convertirlos en años de felicidad. Y de este modo cruzaron

hacia la sombra y desaparecieron. Bastó un rayo de luz para que parecieran tan radiantes. Negros nubarrones velaron el sol, y el aposento volvió a quedar en la sombra.

En el fragmento de Dickens el rayo de sol que ilumina por un momento a la pareja formada por Richard y Ada representa la esperanza de su amor y el augurio de su futura felicidad. Sin embargo, los negros nubarrones que velan el sol preconizan la desgracia que finalmente se cernirá sobre ellos.

También James Joyce recurre a la falacia patética en su relato «Un encuentro», perteneciente a su antología *Dublineses*. El narrador, un muchacho, acuerda con un compañero de colegio no acudir al colegio una mañana para pasar un día de aventuras. La mañana en que los dos niños se reúnen se describe de la siguiente manera:

Era una tibia mañana de la primera semana de junio. Me senté en la albarda del puente a contemplar mis delicados zapatos de lona que diligentemente blanqueé la noche antes y mirar los dóciles caballos que tiraban cuesta arriba de un tranvía lleno de empleados. Las ramas de los árboles que bordeaban la alameda estaban de lo más alegres con sus hojitas verde claro y el sol se escurría entre ellas hasta tocar el agua. El granito del puente comenzaba a calentarse y empecé a golpearlo con la mano al compás de una tonada que tenía en la mente. Me sentí de lo más bien.

Vemos en este fragmento como la mañana de junio, tibia y soleada, concuerda con el estado de ánimo festivo del muchacho, en cuyo interior resuena una canción. Sin embargo, cuando el día transcurre y las aventuras que la pareja de amigos esperaba no se materializan, el ánimo cambia y, con él, el tiempo.

Se había hecho demasiado tarde y estábamos muy cansados para llevar a cabo nuestro proyecto de visitar el Palomar. Teníamos que estar de vuelta antes de las cuatro o nuestra aventura se descubriría. [...] El sol se ocultó tras las nubes y nos dejó con los anhelos mustios y las migajas de las provisiones.

Funciones de los escenarios

Los escenarios pueden llegar a convertirse en personajes de la historia si el papel que tienen marca el curso de la acción de una manera más o menos decisiva.

Por eso es importante decidir la manera en que representaremos un escenario en nuestro texto, ya que la función que cumplirá puede ser decisiva.

Cumbres borrascosas es un ejemplo paradigmático de la importancia que los paisajes naturales tienen a la hora de construir el texto. En la novela, Emily Brontë sitúa la acción en dos casas cercanas, llamadas la Granja de los Tordos y Cumbres Borrascosas respectivamente. Mientras que la Granja de los Tordos (lugar en el que habita Catherine) es un terreno apacible y que parece estallar de color con la llegada de la primavera, Cumbres Borrascosas (el hogar de Heathcliff) siempre se muestra como un espacio hostil, frío y envuelto en brumas.

Cumbres Borrascosas es el nombre de la finca del señor Heathcliff. «Borrascoso» es un adjetivo muy usado en la región para describir la tumultuosa atmósfera que se crea cuando hay tormenta y par-diez si no son poderosos los aires que soplan aquí arriba a todas horas; uno puede adivinar la fuerza con que llega el viento del norte por la excesiva inclinación de unos cuantos abetos raquíuticos en el otro extremo de la casa y por los desvaídos espinos que, en fila, alargan sus brazos hacia el mismo lado, como si estuvieran pidiéndole limosna al sol. Por suerte, el arquitecto, que debía de ser un hombre previsor, construyó una casa bastante sólida: hundiendo en las paredes las anchas ventanas y reforzando las esquinas con salientes de piedra.

Además, la furia de la naturaleza en los adustos páramos ingleses se corresponde fielmente con las pasiones desatadas que atenazan a los principales personajes; las tormentas, la lluvia y el viento reflejan tanto las acciones violentas de los protagonistas como sus atribulados sentimientos. En efecto, Brontë se sirvió entre otros recursos de la falacia patética. Así se describe la casa por primera vez:

A pesar de que estábamos en verano, la noche, en efecto, era oscurísima. Amenazaba tormenta, y yo les aconsejé que nos sentáramos, porque seguramente la lluvia haría volver a Heathcliff sin necesidad de que nos ocupásemos de encontrarle. Pero Catherine no se tranquilizó. Iba y venía, en continua agitación, de un sitio a otro. [...] A medianoche, la tormenta descargó violentamente sobre Cumbres Borrascosas. Fuera efecto de un rayo o del vendaval, un árbol próximo a la casa se tronchó, y una de sus grandes ramas cayó sobre el tejado, derribando parte del tubo de la chimenea, lo que hizo que se desplomara sobre el fogón una avalancha de piedras y hollín.

Cumbres borrascosas – Emily Brontë

Las funciones de los escenarios pueden ser muy diversas y pueden corresponderse con las clasificaciones de Greimas que estudiamos en la lección dedicada a los personajes. Así, los escenarios pueden obrar como ayudantes u oponentes del protagonista.

El escenario puede actuar como ayudante de los personajes, si es un elemento propicio en el que puedan conseguir sus objetivos y sirve como marco idílico para el desarrollo de la acción. Eso es lo que ocurre en muchas narraciones tradicionales y en los cuentos infantiles, e incluso en textos más modernos, como es el caso de *La isla* de Aldous Huxley.

También puede resultar un oponente, en caso de que represente un obstáculo insalvable para los protagonistas o simplemente ofrezca dificultades al desarrollo de la acción. Esto es lo que sucede en algunas obras de Herman Melville, en las que la furia del mar constituye un serio peligro para sus personajes; de otra índole es la oposición que ejerce el escenario en *1984*, de George Orwell, dado que en este caso es la sociedad (encarnada en una ciudad férreamente controlada por el poder omnímodo del Estado) la que desarma por completo al individuo y se opone a sus deseos.

Como es obvio, los paisajes y escenarios también pueden jugar un papel simbólico dentro de la narración. En ocasiones, su función no es la de contribuir a la consecución de la acción o a entorpecerla, sino que tienen una importancia

sentimental, relacionada con los afectos del protagonista o alguno de los personajes. Ya veíamos en el ejemplo de *Cumbres borrascosas* que la naturaleza salvaje se corresponde con el carácter adusto de los personajes y complementa la atmósfera sensual de la obra. El sofocante aire cosmopolita y burocrático de una gran ciudad puede marcar también, aunque de manera muy diferente, el carácter de los protagonistas.

Deslizó el techo solar para abrirlo y asomar la cabeza en medio del retumbar de la escena. Las torres de los bancos descollaban más allá de la avenida. Eran estructuras encubiertas a pesar de su tamaño, difíciles de ver, tan comunes y monótonas, altas, escarpadas, abstractas, con el retranqueado al uso, tan largas como la misma manzana, tan intercambiables entre sí que a la fuerza tuvo que concentrarse para verlas del todo.

Desde donde se hallaba le parecieron vacías. Le gustó la idea. Fueron construidas para ser el no va más en cuanto a la altura, vaciadas, diseñadas para precipitar el futuro. No es que exactamente estuvieran allí enfrente. Estaban en el futuro, un tiempo situado más allá de la geografía y el dinero tangible y las personas que lo apilan y lo cuentan.

Cosmópolis – Don DeLillo

En este caso, la poesía de la naturaleza desaparece para dejar paso a un universo de metal y cristal, de seres sin rostro que parecen no tener rasgos sentimentales y que se mueven por el entorno con la frialdad de androides; los edificios se revelan como el entorno de una modernidad vacía, inhumana, En este caso, la poesía de la naturaleza desaparece para dejar paso a un universo de metal y cristal, de seres sin rostro que parecen no tener rasgos sentimentales y que se mueven por el entorno con la frialdad de androides; los edificios se revelan como el entorno de una modernidad vacía e inhumana, de la que el ser humano ha sido expulsado.

Por supuesto, la ciudad contemporánea también puede ser un espacio placentero, al igual que la naturaleza puede ser representada en toda su crudeza. De

hecho, en la narrativa contemporánea se da cada vez más el caso de presentar los entornos urbanos como amigables y seguros, frente a los ambientes rurales que se consideran embrutecidos y arcaicos.

Recrear con estilo poético los escenarios en los que se enmarca nuestra historia contribuirá a generar la atmósfera, que estudiaremos más adelante, en la lección 11. Si nuestros personajes se mueven en entornos cuidados y descritos con precisión, sus acciones no resultarán extrañas al lector; y es que, como decíamos, el escenario puede influir de manera decisiva en el devenir del texto.

Clasificación de los espacios

Aunque los espacios pueden ser clasificados de diversas formas, vamos a centrarnos en repasar algunas distinciones arquetípicas que aparecen de manera recurrente en muchas obras. En su estudio *Análisis e interpretación de la novela*, Javier del Prado postula que los escenarios narrativos pueden clasificarse de acuerdo con varias dicotomías: espacios naturales frente a espacios sociales; espacios privados frente a espacios públicos; y espacios reales frente a espacios imaginarios.

El espacio puede ser natural, si representa la huida del personaje hacia un mundo más libre, lejos de imposiciones familiares o normas sociales, donde el cumplimiento de los deseos parece más cercano, como ocurre en *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, o en *Pan*, de Knut Hamsun; o puede ser social, donde la acción transcurre dentro de una estructura cerrada, hermética, normalmente sofocante y que constriñe al protagonista, como sucede en *La edad de la inocencia*, de Edith Wharton.

Otra dicotomía se da entre los espacios privados y públicos. Los primeros hacen referencia a lugares particulares o propios, a menudo solitarios, en los que algún personaje busca refugio y protección; este escenario puede ser la habitación de la infancia o cualquier espacio que el personaje sienta como íntimo y personal, como ocurre con los protagonistas del cuento de Cortázar «Casa tomada». Por el contrario, los espacios públicos se integran dentro de las relaciones humanas y constituyen metáforas de índole social; un cuartel o un castillo pueden referirse

al poder militar o estatal; ejemplo de ello puede ser *El desierto de los tártaros*, de Dino Buzzati. La actitud de los personajes hacia estos espacios (públicos o privados) define de manera soterrada su relación tanto con las instancias superiores como con su propio yo.

Los espacios también pueden ser reales o imaginarios. Intro En este caso, la distinción es bastante clara; por ejemplo, en la novela de Lewis Carroll *Alicia en el País de las Maravillas*, el espacio real es una pradera junto a un río en la que la pequeña Alicia está pasando la tarde.

Alicia empezaba a cansarse de estar allí sentada con su hermana a orillas del río sin tener nada que hacer. De vez en cuando se asomaba al libro que estaba leyendo su hermana, pero era un libro sin ilustraciones ni diálogos, «y ¿de qué sirve un libro —se preguntaba Alicia— que no tiene diálogos ni dibujos?».

Alicia en el País de las Maravillas – Lewis Carroll

El espacio imaginario será, naturalmente, el País de las Maravillas que Alicia visita colándose a través de la madriguera del conejo blanco. Conviene señalar, no obstante, que el hecho de que un ambiente sea imaginario no significa que haya de ser fantástico. Aunque en el ejemplo de la obra de Lewis Carroll lo sea, también puede darse el caso de que un espacio imaginario sea de corte realista.

Podemos concluir con una afirmación: la descripción de personajes, paisajes y escenarios es un elemento imprescindible para situar la historia en su contexto, y hacer que las referencias espaciales faciliten la entrada del lector en el universo que el escritor crea de la nada. Por lo tanto, debemos cuidar mucho estos detalles que en apariencia pueden resultar secundarios o meramente decorativos, pero que generan una parte indispensable de la historia.

8 El tiempo

8. El tiempo

Si en la anterior lección vimos la importancia de las descripciones para la construcción de un texto, en esta nos centraremos en otro elemento que resulta imprescindible para que una narración cobre vida y resulte verosímil. Hablamos del tiempo.

Como apunta David Lodge, la manera más sencilla de contar una historia es empezar por el comienzo y avanzar hasta el final. Sin embargo:

Gracias a los cambios temporales, la narración evita presentar la vida como una simple sucesión de acontecimientos uno detrás de otro y nos permite establecer relaciones de causalidad e ironía entre sucesos muy separados en el tiempo.

Así, jugar con el tiempo en la narración nos permite presentar los diferentes acontecimientos que forman el argumento de modo que contribuyan a hacer la historia atractiva, a lograr que la secuencia de hechos no resulte previsible y a dosificar la información en busca de efectos interesantes.

Sin embargo, el lenguaje es un elemento secuencial: representa por medio de palabras hechos que tienen lugar en la temporalidad. Pero, a pesar de esa cualidad del lenguaje, el escritor puede jugar con él para darle a la narración un tiempo interno diferente a la mera secuencia lineal. De este modo, en un texto literario podemos distinguir dos tiempos, que fueron denominados por Gérard Genette —un teórico de la literatura— como *tiempo del relato* y *tiempo de la historia*.

Tiempo del relato y tiempo de la historia

El *tiempo de la historia* se refiere precisamente a la sucesión cronológica de los acontecimientos que forman el argumento, tal como se ordenarían de forma natural en su devenir secuencial y lineal: un dragón amenaza un reino, el ejército del rey es incapaz de derrotarlo, por eso el rey solicita ayuda a su pueblo, entonces un valiente campesino vence al dragón con su astucia, el campesino es recompensado por el rey y convertido en caballero.

Con el ejemplo del campesino que vence al dragón podemos apreciar que el *tiempo de la historia* se ciñe a la cualidad temporal de toda narración, que cuenta con un inicio de la acción (hay un dragón que amenaza a un reino), un desarrollo de la misma (el ejército real no puede vencer al dragón, pero un campesino lo logra con su astucia) y un desenlace que la concluye (el rey recompensa al campesino y lo nombra caballero).

Cuando una obra literaria se dispone de acuerdo con el *tiempo de la historia* en ella predomina el tiempo lógico lineal y no se incorporan alteraciones cronológicas que lo modifiquen. Sin embargo, a menudo el tiempo de la historia es alterado por una necesidad estética y de significado, a ese «tiempo alterado» es a lo que llamamos *tiempo del relato*.

El *tiempo del relato* es la disposición artística de los acontecimientos tal y como aparecen en la narración de acuerdo con la finalidad que el autor ha querido darles; por ejemplo, para «establecer relaciones de causalidad e ironía», tal como apuntaba Lodge.

En consecuencia, el *tiempo del relato* está íntimamente relacionado con el aspecto estético de una narración. Apunta a la organización y disposición interna en que la narración presenta las acciones de la historia. Porque a menudo lo importante no es meramente la historia que se cuenta, sino *cómo* se cuenta esa historia.

8. El tiempo

De ahí que pocas veces el *tiempo de la historia* y el *tiempo del relato* coincidan, pues el texto organiza para sus propios fines el tiempo de la historia, alterando su orden lineal y generando con ello una temporalidad exclusiva del relato.

Esto quiere decir que acontecimientos cuya duración en la historia debería ser enorme (la infancia del protagonista, por ejemplo) pueden ser narrados en unas pocas líneas, mientras que otros (los pensamientos interiores de un personaje, que duran segundos) pueden dilatarse hasta llenar muchas páginas.

Se pasó página, transcurrieron meses y años. Los que habían sido compañeros de escuela de Drogo estaban casi cansados de trabajar, tenían barbas cuadradas y grises, caminaban con compostura por las ciudades y eran saludados respetuosamente, sus hijos eran ya hombres hechos y derechos y alguno era ya abuelo. Los antiguos amigos de Drogo gustaban ahora de detenerse a observar en el umbral de la casa que se habían construido, satisfechos con su carrera, cómo corría el río de la vida y en el tropel de la multitud se divertían distinguiendo a sus hijos, incitándolos a darse prisa, adelantar a los otros, llegar los primeros. En cambio, Giovanni Drogo seguía esperando, pese a que la esperanza se debilitaba por minutos.

El desierto de los Tártaros – Dino Buzzati

Aquí vemos cómo el narrador de *El desierto de los Tártaros* avanza en el tiempo sin reparar en detalles: el narrador nos transporta hacia el instante en el que desea situar la historia y nos ahorra cualquier tipo de descripción pormenorizada. El interés se centra en la acción que se desarrollará después y, por lo tanto, los detalles carecen de importancia.

Desde luego, qué forma se recortaba en mis ojos en aquel nombre de Guermantes cuando mi nodriza —que sin duda ignoraba, como yo mismo ignoro hoy, en honor de quién había sido compuesta— me acunaba con aquella vieja canción, *Gloria a la marquesa de Guermantes*, o cuando, unos años más tarde, el viejo mariscal

de Guermantes, colmando de orgullo a mi criada, se paraba en los Champs-Élysées diciendo: «¡Qué niño más guapo!», y sacaba de una bombonera de bolsillo una pastilla de chocolate, eso yo no lo sé. Esos años de mi primera infancia ya no los llevo dentro, son exteriores a mí, nada puedo aprender de ellos si no es, como sobre lo que ocurrió antes de nuestro nacimiento, por los relatos de otros.

A la busca del tiempo perdido – Marcel Proust

Vemos en este ejemplo de Proust cómo el narrador salta adelante y atrás por los años de su infancia para recordar y traer a colación hechos que está introduciendo en su historia. *A la busca del tiempo perdido* basa buena parte de su estructura en este recurso, y el manejo del tiempo por parte del autor consigue involucrar al lector con la historia, ya que casi forma parte de la propia obra «en construcción». Detalles nimios y momentos fugaces se convierten, gracias a la mirada del escritor y al excepcional manejo del tiempo, en elementos insoslayables de su vida y en aventuras cargadas de evocaciones.

Tiempo referencial o histórico

El tiempo en narrativa también puede aludir a otro concepto: la situación temporal de la historia, el momento exacto de su desarrollo.

El tiempo referencial o histórico es considerado el tiempo que permite contextualizar la obra en un determinado momento histórico; incluye, por tanto, las características sociales y culturales que determinan la concepción de mundo.

Como es lógico, es muy diferente ambientar un texto en el París de finales del siglo XVIII, en el Nueva York de nuestros días o en el Moscú de dentro de cien años: nuestros personajes no se comportarán del mismo modo, no vestirán las mismas ropas, no usarán el mismo lenguaje, no se trasladarán con los mismos medios de locomoción y no tendrán a su alrededor las mismas edificaciones.

Zumbaba un mosquito; Euforión, que se estaba poniendo viejo, no había cerrado del todo las finas cortinas de gasa; los libros, los mapas tirados por tierra, se movían crujiendo a causa del viento que entraba bajo la tela de la tienda. Sentándome en el lecho me calzaba los borceguíes, buscaba a tientas mi túnica, mi cinturón y mi daga; salía luego a respirar el aire nocturno. Recorría las grandes calles regulares del campamento, vacías a aquella hora avanzada, iluminadas como las de las ciudades. Los soldados de facción me saludaban solemnemente al verme pasar; mientras flanqueaba la barraca que servía de hospital, respiraba el hedor de los enfermos de disentería. Me acercaba al terraplén que nos separaba del precipicio y del enemigo.

Memorias de Adriano – Marguerite Yourcenar

Trevize se hallaba rodeado por el tranquilo ambiente de Gaia. La temperatura, como siempre, era suave y el aire soplaba agradablemente, fresco pero no frío. [...] De todos los objetos que Trevize podía abarcar con la mirada, lo único chocante era su nave, la Far Star.

Algunos de los habitantes humanos de Gaia habían limpiado y restaurado la nave con eficacia; abasteciéndola de comida y bebida; renovando o sustituyendo sus accesorios, y comprobando sus aparatos mecánicos debidamente. El propio Trevize había examinado el ordenador de la nave con sumo cuidado.

Esta no necesitaba repostar por ser una de las pocas naves gravíticas de la Fundación funcionando con la energía del campo gravitatorio general de la galaxia, el cual era suficiente para abastecer todas las flotas posibles de la Humanidad durante todas las eras de su probable existencia, sin perder sensiblemente intensidad.

Fundación y Tierra – Isaac Asimov

En estos dos ejemplos observamos de forma muy gráfica las diferencias que pueden darse en cuanto a la situación temporal de una narración. Mientras que la novela de Marguerite Yourcenar nos sitúa en la Roma clásica (y lo percibimos gracias al uso de determinado vocabulario y a las referencias espacio-temporales), Asimov nos «envía» al futuro, de cuyo tiempo no conocemos nada (ni lo hemos vivido ni hemos podido recrearlo mediante la historiografía), pero que él, como autor, crea para nosotros.

Los ejemplos que hemos visto hasta el momento sirven para ver cómo el autor puede jugar con el tiempo en su obra. Veamos a continuación algunos recursos que sirven para alterar el *tiempo de la historia* y disponer el *tiempo del relato* de acuerdo con esos fines estéticos y narrativos que debe perseguir el autor.

Diferentes principios

Como acabamos de decir, lo normal es empezar a contar la historia por su principio, pero no tiene que ser así necesariamente. A veces puede interesarnos comenzar nuestra historia por el final, para contarla en retrospectiva. O desde la mitad, para presentar directamente un hecho importante.

Según esto, podemos elegir entre diferentes tipos de principios: inicio *ab ovo*, inicio *in media res* e inicio *in extrema res*.

Inicio *ab ovo*

Ab ovo significa «desde el huevo» e implica que la historia se plantea desde su principio para luego desarrollarse en un orden temporal lógico.

Es el orden que suelen seguir obras que detallan la biografía de sus protagonistas, como *David Copperfield*, de Dickens.

8. El tiempo

Si llegaré a ser el héroe de mi vida u otro ocupará ese lugar, lo mostrarán estas páginas. Para comenzar por el principio el relato de mi vida diré que nací (según me contaron y así lo creo) un viernes, a las doce de la noche. Un detalle que no pasó inadvertido fue que el reloj empezase a sonar y yo a llorar al mismo tiempo.

Pero no es necesario comenzar a narrar una historia en la infancia del personaje principal para usar el comienzo *ab ovo*, este es el inicio de aquellas narraciones que simplemente siguen una secuencia lineal y avanzan desde su comienzo a su desenlace.

Si de verdad les interesa lo que voy a contarles, lo primero que querrán saber es dónde nací, cómo fue todo ese rollo de mi infancia, qué hacían mis padres antes de tenerme a mí, y demás puñetas estilo David Copperfield, pero no tengo ganas de contarles nada de eso. [...] Solo voy a hablarles de una cosa de locos que me pasó durante las Navidades pasadas, antes de que me quedará tan débil que tuvieran que mandarme aquí a reponerme un poco. [...] Empezaré por el día en que salí de Pencey, que es un colegio que hay en Agerstown, Pennsylvania.

El guardián entre el centeno – J. D. Salinger

En *El guardián entre el centeno*, J. D. Salinger parodia el comienzo de *David Copperfield* y hace que su narrador nos avise de que no va a contarnos su vida desde su infancia: solo quiere contarnos «una cosa de locos» que le sucedió; y a narrar esa «cosa de locos» se ciñe el relato, que queda acotado dentro del tiempo de unas vacaciones de Navidad. La narración comienza *ab ovo*, en el momento en que Holden deja el colegio por las vacaciones, y avanza luego siguiendo un orden cronológico hacia su final.

Cabe apuntar como advertencia que al usar este tipo de comienzo en una narración 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, por lo que puede resultarle fácil inferir qué va a pasar a continuación.

Inicio *in media res*

In media res significa que los hechos no comienzan a contarse desde su principio.

Por ejemplo, imaginemos una historia sobre un soldado en la guerra. Puede empezar a contarse desde el principio: la guerra estalla y un joven decide alistarse, pasa por el adiestramiento y llega al frente. Ese sería el orden lógico (el orden cronológico).

Ahora bien, podemos empezar esa historia *in media res*: la narración comienza con el soldado en una trinchera sufriendo un bombardeo. En este tipo de comienzos, lo normal es volver luego hacia atrás usando anacronías como el *flashback*, del que hablaremos enseguida. De esta forma se completa la historia, presentado ante el lector sus inicios, aunque a posteriori.

Esta forma de comenzar un texto aporta cierto grado de intriga y suele jugar con el lector, buscando azuzar su curiosidad al mostrarle hechos que tienen un origen incierto.

Si pudiera verme ahora, seguro que se enamoraría de mí, me apuesto lo que sea. Me apuesto lo que sea a que sí. ¿Cómo podría no hacerlo? Miradme. Miradme ahora. Como estoy. Si pudiera verme así: esperándola, horas antes, mucho antes de que llegue, buscando cualquier señal o sonido suyo. Vería lo entusiasta que soy. Vería la desesperación en mi pecho. Si pudiera verme ahora, desde la distancia, sin que yo supiera que me está mirando, me vería tal y como soy. ¿Cómo podría no sentir algo por mí, entonces? Algo, o quizá no. Quizá eso es..., o sea, a lo mejor las actitudes como esta provocan repulsión. No sé exactamente cómo funciona pero..., a lo mejor nace un sentimiento de repulsión cuando alguien es demasiado entusiasta..., demasiado disponible, demasiado dependiente. No lo sé.

«Convulsión» – Sam Shepard

En el inicio de este relato de Sam Shepard nos encontramos con un narrador que está contando algo que ignoramos: hay alguien, otra persona, a la que alude, y a la que es evidente que ya conoce en el momento en que comienza el texto; es decir, la historia ya está en marcha. Pero nosotros, como lectores, carecemos de información alguna. Será el propio texto, la propia historia, la que nos vaya suministrando los detalles necesarios para situar al personaje en su contexto y conocer a quién se refiere.

El inicio *in media res* es muy utilizado en la escritura de relatos y piezas cortas. Por su mayor brevedad, este tipo de textos debe evitar los largos planteamientos, de modo que lanzar al lector en medio de una acción ya comenzada es una manera de lograrlo. El contexto que falta se irá aportando después, con la acción ya en marcha.

Inicio *in extrema res*

En el inicio *in extrema res* el relato empieza a contarse desde un momento muy próximo a su final. Es decir, se presentan primero los resultados de los acontecimientos que se narrarán a continuación.

Un inicio *in extrema res* es el que usó la autora Daphne du Maurier en su novela *Rebeca*.

Anoche soñé que había vuelto a Manderley. Me encontraba ante la verja del parque, pero durante algunos momentos no pude entrar. La puerta estaba cerrada con candado y cadena. Llamé en sueños al guarda, pero nadie me contestó, y cuando miré detenidamente a través de los barrotes mohosos de la verja, vi que la caseta estaba abandonada. No humeaba la chimenea y las ventanucas y sus celosías bostezaban en su abandono.

En *Rebeca*, el lector sabe desde el principio que la narradora y su esposo han perdido, de manera traumática, Manderley, la mansión solariega que perteneció

durante generaciones a la familia de Winter. En un momento dado la narradora apunta: «Una cosa es segura, ya no podremos volver allí». Y el lector debe seguir leyendo para saber por qué la pareja no puede regresar a su hogar y qué sucedió para que así sea.

Con los inicios *in extrema res* la narración debe saltar casi de inmediato hacia atrás para conducir al lector hacia el comienzo natural —cronológico— del inicio de la acción. En el caso de *Rebecca* ya en el tercer capítulo la acción retrocede hasta el momento en que la narradora conoce en Montecarlo a Max de Winter, el hombre que poco después se convertirá en su esposo, y desde ahí sigue un transcurrir más o menos lineal.

De nuevo, este es un inicio que puede dar mucho juego en relatos e historias cortas. Como en el caso del inicio *in media res*, el inicio *in extrema res* permite pasar por encima de un largo planteamiento, que puede después resumirse. Al tiempo, como en los relatos el tiempo de la historia acostumbra a ser más breve, porque la secuencia temporal que separa el planteamiento del final también lo es, el salto temporal hacia atrás permanece más claramente a la vista. El lector es consciente a lo largo de toda la narración de ese final que se le presentó al comienzo y puede apreciar cómo se llega hasta él.

Ahora bien, como el lector ya sabe el desenlace, cuando se usa este tipo de inicio es importante hacer que la historia mantenga siempre el interés, porque no será el conocer cómo acaba todo lo que impulse al lector a continuar leyendo.

También es importante no caer en la tentación de escribir una historia que, por lógica, no conduciría a ese final, tratando así de asestar un golpe de efecto que sorprenda al lector.

Principales anacronías

Además de por los diferentes tipos de inicio, el *tiempo de la historia*, el orden temporal en el que la narración se presenta, puede verse afectado por ciertos

recursos que se usan muy a menudo para romper la linealidad e introducir cambios que enriquezcan la lectura. A esos cambios se les denomina *anacronías*.

Las anacronías consisten en la ruptura del orden cronológico de una narración, introduciendo en ella saltos hacia atrás o adelante en la secuencia temporal natural, lógica.

Existen por tanto dos anacronías, la analepsis y la prolepsis, según se haga al tiempo retroceder o adelantarse.

Analepsis o *flashback*

La analepsis, también conocida como *flashback*, propone un retroceso temporal del discurso narrativo. La analepsis quiebra el orden cronológico del relato para explicar hechos anteriores.

Mi relación con la señora Dempster, que duraría toda la vida, empezó exactamente a las 5:58 de la tarde del 27 de diciembre de 1908, momento en el cual yo contaba diez años y siete meses de edad.

Puedo citar la hora con absoluta certeza porque aquella tarde había estado montando en trineo con mi amigo y enemigo de toda la vida, Percy Boyd Staunton, y nos habíamos peleado porque su nuevo trineo, que le habían regalado en Navidad, no era tan rápido como el mío, ya viejo. Nunca nevaba demasiado en nuestra esquina del mundo, pero aquella Navidad había nevado tanto que las briznas más altas de la hierba seca de los campos habían quedado prácticamente cubiertas.

El quinto en discordia – Robertson Davies

8. El tiempo

Con estas líneas, el narrador de *El quinto en discordia* salta muy atrás en el tiempo para narrar un acontecimiento que influirá de manera decisiva en la historia que irá contando. En lugar de recurrir a la simple narración, la historia vuelve atrás y expone directamente los hechos que el escritor considera ilustrativos o importantes. Así, el lector «asiste» al desarrollo de esos hechos como un testigo de excepción, ya que los puede visualizar según van ocurriendo.

Por lo general la analepsis se introduce haciendo que un personaje rememore o cuente un acontecimiento que ocurrió en el pasado; aunque muchas veces ese acto de recordar queda implícito. Eso permite que el relato «salté» hacia atrás en el tiempo y el hecho se presente de forma directa para describir de manera vívida lo que sucedió.

En su novela *El velo pintado*, W. Somerset Maugham se sirvió un inicio *in media res*.

Ella soltó un grito de temor.

—¿Qué ocurre? —preguntó él. A pesar de la oscuridad que reinaba en la habitación, cuyas contraventanas estaban cerradas, alcanzaba a distinguir su expresión de susto.

—Alguien ha intentado abrir la puerta.

En la primera página, alguien sorprende a la protagonista y a su amante juntos. Dado ese comienzo, la narración debe servirse de numerosas analepsis para proporcionar los datos que permitan al lector comprender la historia y su contexto: quién es la protagonista, cómo conoció a su amante, quién es su marido y cómo y por qué comenzó a distanciarse de este.

En una de esas analepsis, el narrador presenta una escena que ejemplifica la desilusión de la protagonista cuando al llegar a Hong Kong tras su boda descubre que, por la profesión de su marido, no forma parte de la mejor sociedad.

Cuando llegó a Hong Kong después de su boda, a Kitty le había costado resignarse al hecho de que su posición social estaba de-

terminada por la profesión de su marido. Naturalmente, todo el mundo se había mostrado muy amable con ellos, y durante dos o tres meses habían asistido a fiestas casi todas las noches. Cuando cenaron en el palacio del gobernador, este la trato como a una dama, pero ella no tardó en percatarse de que, como esposa del bacteriólogo del gobierno, no merecía mayor consideración, cosa que la indignaba.

—Es absurdo —le dijo a su marido—. A la mayoría de estas personas apenas le dedicarías más de cuatro o cinco minutos en nuestro país. Mi madre no invitaría a ninguno de ellos a comer a casa ni en sueños.

—No le des más vueltas —respondió él—. A fin de cuentas, no importa.

Ese *flashback*, que ocupa el capítulo cuatro, proporciona mucha información importante al lector. Se nos dice que el marido de Kitty es bacteriólogo, pero que en la colonia inglesa de Hong Kong ese no es un cargo prominente. La pareja es tratada con amabilidad, pero no merece «mayor consideración». Esa consideración social, sin embargo, es vital para Kitty, luego sabremos que su madre la educó para que le diera importancia a la posición social sobre cualquier otra cosa. Y la protagonista empieza a desenamorarse de su marido no solo porque no tiene un mayor estatus, sino también porque eso no parece importarle. Kitty y su marido tienen maneras muy distintas de ver el mundo, por eso ella buscará el amor en otro sitio.

Es importante tener presente que una analepsis no tiene por qué ser breve, puede incluir escenas, descripciones, diálogos, etc. y durar varias páginas e incluso capítulos enteros; tal como hemos visto en el ejemplo de *El velo pintado*.

Tampoco se usa únicamente con relatos o novelas que comiencen *in media res* o *in extrema res*. Las analepsis son un modo muy útil de aportar contexto, presentar el pasado del personaje para ayudar a construirlo y, en general, incluir en la narración aquellos aspectos que se sitúan antes de su comienzo, pero que el lector debe conocer.

Para retornar la narración a su presente, basta con incluir al final de la analepsis alguna referencia que permita al lector saber que el relato ha vuelto al presente. Esa referencia puede hacer alusión al tiempo cronológico: «en ese momento», «ahora»... O ser simplemente una indicación que conecte la narración con el presente que se interrumpió para dar paso al *flashback*. Así lo hace W. Somerset Maugham, que retoma la acción aludiendo a un hecho sucedido en la escena previa a la analepsis con las palabras: «Era imposible que fuese Walter quien había intentado entrar en el dormitorio aquella tarde». Con esa frase, el lector vuelve a situarse en la tarde en que Kitty teme haber sido sorprendida con su amante, escena con la que se inicia la novela; de hecho, las palabras «aquella tarde» marcan el momento temporal.

La analepsis o *flashback* es un recurso que puede ser de mucha utilidad para romper una narración lineal o estancada. También puede actuar como un punto de giro que introduzca un cambio en la acción al presentar un hecho que, aunque ocurrió en el pasado, viene a alterar el presente. Igualmente, el *flashback* puede usarse para modificar 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).

Prolepsis

La prolepsis es la anticipación de acontecimientos en la narración que, de acuerdo con la cronología de los sucesos, deberían contarse más tarde.

La prolepsis, por tanto, se refiere a la narración anticipada de un hecho que ocurrirá en un punto posterior del relato.

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. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla

8. El tiempo

de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos.

Cien años de soledad – Gabriel García Márquez

En el conocido comienzo de la emblemática obra del Nobel Gabriel García Márquez se nos anticipa un hecho importante: en el futuro el coronel Aureliano Buendía se enfrentará a un pelotón de fusilamiento. Pero acto seguido la narración se aleja de ese momento para pasar a describir cómo era Macondo en la niñez del coronel. *Cien años de soledad* es también un buen ejemplo de comienzo *in extrema res*.

Existen dos tipos de prolepsis, la prolepsis interna y la prolepsis externa.

La prolepsis interna es aquella que alude a hechos que quedan dentro del tiempo de la historia; es decir, la prolepsis adelanta hechos que el lector encontrará narrados más adelante.

—Nunca —exclamó Fitzpiers con fervor—. ¡Nunca podría engañarla!

Si alguno de los dos hubiera sabido entonces lo que había de suceder pasado aproximadamente un año, el efecto de ese bonito discurso habría quedado por completo arruinado. ¡Nunca podría engañarla! Pero, dado que aún no sabían nada, la intensidad de la frase fue memorable.

Los habitantes del bosque – Thomas Hardy

Esta prolepsis tomada de *Los habitantes del bosque* adelanta los hechos que sucederán más adelante y que el lector podrá leer. Fitzpiers engañará a Grace, la heroína de la historia, con la que llega a casarse. Fitzpiers acabará por traicionar el amor y la confianza de su esposa, lo hará antes incluso de contraer matrimonio con ella; y el lector lo sabrá incluso antes que la propia Grace, gracias entre otras cosas a esta prolepsis que ya le ha puesto sobre aviso.

8. El tiempo

Por su parte, la prolepsis externa alude a hechos que quedan fuera del tiempo del relato. La historia terminará antes de que la narración llegue a ellos, de modo que es una forma de llevar la historia más allá de su desenlace, dando al lector un pequeño vislumbre de lo que sucederá después.

Unos años más tarde, durante la primavera de 1943, en la cárcel, de este tipo eran las frases que llegue a intercambiar con un desconocido vecino de celda, gritándolas hacia arriba por una rendija estrecha: dichas sobre todo por la necesidad de escuchar la propia voz, de sentirnos vivos.

El jardín de los Finzi-Contini – Giorgio Bassani

El jardín de los Finzi-Contini sitúa la acción en Italia durante los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando Mussolini aprobó leyes raciales de segregación para los judíos. La prolepsis del ejemplo nos dice que el protagonista terminará en la cárcel, ¿por ser judío?, ¿por realizar alguna actividad de resistencia al régimen? No lo sabemos, porque la historia finalizará antes de llegar a ese punto.

También hemos visto ya una prolepsis en el inicio de *El guardián entre el centeno*. Cuando Holden Caulfield, el narrador y protagonista, advierte: «Solo voy a hablarles de una cosa de locos que me pasó durante las Navidades pasadas, antes de que me quedará tan débil que tuvieran que mandarme aquí a reponerme un poco» está anticipando algo que sucederá más tarde. Las palabras «antes de que me quedará tan débil que tuvieran que mandarme aquí a reponerme un poco» son una prolepsis externa. Aunque el lector puede inferirlo por el contexto, el narrador nunca llega a contar que sucedió. De hecho, el último capítulo comienza con las siguientes palabras:

Esto es todo lo que voy a contarles. Podría decirles lo que pasó cuando volví a casa y cuando me puse enfermo, y a qué colegio voy a ir el próximo otoño cuando salga de aquí, pero no tengo ganas. De verdad. En este momento no me importa nada de eso.

Como recurso, la prolepsis suele usarse para revelar información importante que el escritor desea poner en conocimiento del lector antes de tiempo para crear efectos de tensión e intriga, ya que puede introducir hechos decisivos sin que el lector se haga una idea clara de por qué ocurrirán. Es, en definitiva, una manera de dosificar la información.

También es una excelente forma de llevar la historia más allá de su final (en el caso de las prolepsis externas) y proporcionar así al lector un atisbo de cómo continuarán las vidas de los personajes más allá del momento en el que la narración pone punto y final a la historia.

La pausa y la elipsis

El teórico de la literatura Gérard Genette también distinguía otras singularidades que afectaban a la relación entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia: la pausa y la elipsis. Son las llamadas anisocronías.

Estos recursos se usan cuando el escritor busca detener el tiempo o acelerarlo (hasta el punto de excluir partes de la historia) para construir así determinados efectos.

La pausa y la elipsis afectan directamente a la duración del relato: la pausa haciendo que el tiempo se detenga y la elipsis, por el contrario, omitiendo circunstancias y haciendo que se eliminen partes del tiempo de la historia.

La pausa

La pausa es la descripción pormenorizada que amplía el tiempo del relato ralentizándolo con respecto al de la historia.

La pausa es un recurso que 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 pensamientos de un personaje, ya que es inevitable que la trama se detenga si el escritor quiere reflejar lo que a una de sus creaciones se le está pasando por la cabeza.

Así lo hace Marcel Proust en *Por el camino de Swann*, primer libro de la heptalogía *A la busca del tiempo perdido*, en el famoso fragmento de la magdalena:

Un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no; pero luego, sin saber por qué, volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las miga del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podía haberme venido esta poderosa alegría? Me daba cuenta de que estaba unida al gusto del té y del bollo, pero lo sobrepasaba infinitamente, no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía? ¿Qué significaba? ¿Cómo apresarla? [...]

Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leonie me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tilo, los domingos por la mañana en Combray (porque los domingos yo no salía hasta la hora de misa), cuando iba a darle los buenos días a su cuarto. [...]

8. El tiempo

El narrador no se limita a explicar que, al regresar con frío y desanimado de la calle, se tomó una infusión caliente con una magdalena. La narración se ralentiza para detallar con detenimiento el proceso por el cual el sabor del bollo consigue despertar un recuerdo de la infancia en él.

Ese recuerdo, a su vez, sirve para propiciar una analepsis, pues da pie a que la historia retroceda hasta los años que durante su niñez el narrador pasaba en Combray, un pueblecito al que se asocian muchos hechos y sentimientos trascendentes en su vida.

La pausa también puede desovillar un fragmento descriptivo con el fin de alargar el tiempo, de casi detenerlo, cuando se produce un hecho significativo, como si ese hecho sucediera a cámara lenta.

Pensé que me bastaba dar la vuelta y el incidente habría terminado. Pero toda una playa vibrante de sol se apretaba a mi espalda. Di algunos pasos hacia la fuente. El árabe permaneció inmóvil. A pesar de todo, estaba bastante lejos. Tal vez a causa de las sombras sobre su cara, parecía reír. Esperé. El fuego del sol ardía en mis mejillas y sentía las gotas de sudor acumularse sobre mis cejas. Era el mismo sol del día en que enterré a mamá y, como entonces, me dolía sobre todo la frente y todas sus venas latían a un tiempo bajo la piel. Esa quemadura que no podía soportar me hizo dar un paso hacia adelante. Sabía que era estúpido, que no me desembarazaría del sol desplazándome un paso. Pero di un paso, un solo paso hacia adelante. Esta vez, sin levantarse, el árabe sacó su cuchillo, que me mostró al sol. La luz surgió desde el acero como una larga hoja relumbrante que alcanzaba mi frente. En el mismo instante, el sudor acumulado en mis cejas corrió de pronto sobre los párpados y los cubrió con un velo tibio y espeso. Cegaba a mis ojos ese telón de lágrimas y de sal. Solo sentía los timbales del sol sobre la frente e, instintivamente, la hoja relumbrante surgida del cuchillo siempre ante mí. Esa ardiente espada mordía mis cejas y penetraba en mis ojos doloridos. Fue entonces cuando todo vaciló. Del mar llegó un soplo espeso y ardiente. Me pareció que el cielo se abría en toda su extensión para vomitar fuego. Todo mi ser se tensó y mi mano se crispó sobre el revólver. El gatillo cedió, toqué el pulido vientre

de la culata y fue así, con un ruido ensordecedor y seco, como todo empezó. Sacudí el sudor y el sol. Comprendí que había destruido el equilibrio del día, el equilibrio excepcional de una playa donde había sido feliz. Entonces, disparé cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que se hundían las balas sin que lo pareciese. Fueron cuatro golpes breves con los que llamaba a la puerta de la desgracia.

El extranjero – Albert Camus

Albert Camus ralentiza el momento en que el protagonista de *El extranjero* comete el asesinato que lo llevará a prisión. Esa narración pausada, morosa, descriptiva, permite que el narrador se detenga en los detalles exteriores (el calor, el brillo del sol, el reflejo del cuchillo, el sudor...), así como en lo que sucede en el interior del personaje (el dolor en la frente, las venas que laten, la impresión de que el árabe sonríe...). Con esos elementos ese momento en el que el protagonista ha llamado «a la puerta de la desgracia» revela todo su significado, al tiempo que es un pasaje literariamente hermoso.

La pausa puede ser mínima (por ejemplo, el tiempo necesario para expresar una opinión sobre algo que se ha dicho) o, como hemos visto, dilatarse por espacio de varias páginas (muchos flujos de conciencia operan así).

La elipsis

La elipsis, por su parte, es el proceso por el cual un narrador escamotea o suprime parte de la información que el lector espera de forma natural.

Es decir, la elipsis omite del discurso uno o varios momentos de la trama. 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.

8. El tiempo

Por ejemplo, encontramos un ejemplo de elipsis explícita en «Colinas como elefantes blancos», el relato de Ernest Hemingway:

—Traiga dos Anís del Toro.

—¿Con agua?

—¿Lo quieres con agua?

—No sé —dijo la muchacha—. ¿Está bueno con agua?

—Muy bueno.

—¿Lo quieren con agua?

—Sí. Con agua.

—Sabe a regaliz —dijo la muchacha, dejando el vaso sobre la mesa.

Ese breve diálogo recoge el momento en el que los dos personajes principales le piden a la camarera que les traiga unos vasos de anís. Sin embargo, el momento en que son servidos se omite. No se describe a la camarera trayendo los vasos, ni se dice que la muchacha, que nunca ha probado antes la bebida, la degusta. Sin embargo, sabemos que la camarera ha traído los anises y que la joven ha probado el suyo por la última frase: «Sabe a regaliz».

De otra índole son las elipsis implícitas, menos evidentes y que, en aras de conseguir ciertos efectos narrativos, hurtan elementos que pueden ser importantes para la historia, pero que han de ser deducidos por el que lee.

«Colinas como elefantes blancos» es también un buen ejemplo del uso de la elipsis implícita. El relato recoge el diálogo, muy escueto, de una pareja que aguarda un tren. Durante la conversación, el hombre intenta persuadir a la mujer de que se someta a un aborto porque eso es lo mejor para ambos, así podrán continuar con la vida libre y viajera que han llevado hasta el momento; la mujer,

8. El tiempo

por su parte, tiene miedo a la operación y reticencias sobre cómo les afectará como pareja el aborto.

Sin embargo, la palabra «aborto» no se pronuncia ni una sola vez durante el relato. El tema de la conversación se elide, queda implícito, pero es claramente perceptible para el lector, que enseguida comprende lo que sucede entre la pareja. Y precisamente porque se calla, el tema del relato adquiere una gran fuerza en la mente del lector.

Hemos visto que las posibilidades del tiempo como elemento narrativo son casi infinitas. Hemos visto su utilización para anticipar hechos o para mostrar acontecimientos pasados, también para ralentizar momentos que nos interesa destacar u omitir otros de menor interés. Así, las historias pueden tener configuraciones temporales tan enrevesadas como queramos: podemos saltar adelante y atrás en la línea temporal de nuestra narración, escribir textos que comiencen por el desenlace y se desarrollen hacia atrás en el tiempo, suprimir partes poco relevantes o, por el contrario, suprimir partes de extrema importancia para invitar al lector a reconstruir el relato... Las posibilidades son innumerables, y es tarea del escritor experimentar para obtener resultados interesantes.

No obstante, no hay que perder de vista 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, se dará cuenta muy rápido, se sentirá desorientado y perderá interés. Mantener la coherencia narrativa es importante, y un proceso que requiere toda nuestra atención como escritores a lo largo de toda la construcción del texto; las revisiones, por supuesto, ayudarán a eliminar discordancias, pero debemos tener una idea precisa de lo que queremos lograr cuando nos sentemos a escribir.

9 La tensión y el ritmo

Italo Calvino señalaba que «el relato es una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo».

Al hablar del tiempo en la lección anterior nos quedaron por ver dos recursos que también lo afectan: las escenas y los resúmenes.

Vamos a explicarlos ahora para, a continuación, explicar cómo esas herramientas, y algunas otras, ayudan no solo a jugar con el tiempo del relato, sino también a crear efectos de ritmo y tensión argumental.

Escenas y resúmenes

Las escenas

Las escenas son unidades narrativas simples en las que algo específico ocurre: ese algo hace que la historia avance, tanto en el tiempo como hacia su resolución.

Las escenas tienen la particularidad de pretender mostrar el tiempo en su normal devenir; es decir, es como si lo narrado transcurriese «en tiempo real» (aunque este concepto nunca es exacto en narrativa).

Por eso las escenas suelen mostrar las acciones de los personajes y a menudo se apoyan en el diálogo. Son por tanto elementos ligados a la acción, lo que les imprime un carácter dinámico: si las descripciones se relacionan con el *contar*, las escenas, dadas sus características, lo hacen con el *mostrar*.

Se puede decir en consecuencia que durante las escenas se debe aplicar sin falta el famoso consejo «muestra, no cuentes», mientras que en otros momentos de la narración *contar* es suficiente.

La utilidad de la escena radica sobre todo en que sirve para representar de forma vívida hechos concretos que te interesa que el lector presencie (como si viera a los personajes actuar ante él), porque se trata de hechos especialmente determinantes y deseas que tenga claro cómo suceden.

La escena puede tener un desarrollo propio (algo así como un principio, un nudo y un desenlace a pequeña escala), pero su función principal es «empujar» la historia hacia delante, aportando detalles que enriquezcan la trama y a los personajes. En muchas ocasiones, esto se puede conseguir mediante el uso de diálogos porque, como ya vimos, los diálogos son un recurso idóneo para proporcionar información de manera rápida y muy clara, lo cual es un excelente método de hacer avanzar la historia.

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

—Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

—¿Estás seguro?

Asentí.

—Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado.

Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor. Me acuerdo que me tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.

«Casa tomada» – Julio Cortázar

En *Casa tomada*, el relato que acompaña la lección 3, Julio Cortázar recurre a una breve escena para presentarnos el momento en que la parte del fondo de la casa «es tomada».

En esa escena se apoya al principio en el discurso del narrador para ubicar al lector, explicando qué hacen los personajes: el narrador se dispone a cebar un mate mientras su hermana teje cuando escucha el ruido que lo pone sobre alerta. E incluye después un breve diálogo entre el protagonista y su hermana en el que el primero anuncia que la parte del fondo de la casa ha sido tomada.

Hasta ese momento, el narrador ha dedicado varios párrafos a aportar contexto: describe la casa y enuncia cómo es la vida en común de los dos hermanos, con sus intereses y rutinas. Pero cuando quiere llamar la atención sobre un hecho importante: la extraña ocupación de la casa que les hace ir perdiendo terreno hasta verse obligados a abandonarla, recurre a una escena. De este modo el lector puede recrear la acción: el hombre que avanza hacia la cocina mientras su hermana teje en su dormitorio, el ruido «impreciso y sordo» que proviene de la biblioteca o del comedor y la reacción del personaje: lanzarse contra la puerta y cerrarla de golpe, para dejar esa vaga pero indiscutible amenaza tras ella.

Con esa sencilla escena, el escritor logra que el lector «vea» en su mente lo que sucede y se lo represente de una manera concreta.

Después, el relato vuelve a apoyarse íntegramente en la narración para resumir cómo prosigue la vida de los hermanos tras la pérdida de la parte del fondo de

la casa. Pero de nuevo recurre Cortázar a la escena para concretar el final de la historia:

Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

—Han tomado esta parte —dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.

—¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? —le pregunté inútilmente.

—No, nada.

Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

De nuevo le interesa al autor que el lector recree en su mente una imagen clara del momento en el que los dos hermanos deben abandonar la casa y para ello recurre a una escena.

El par de ejemplos de escenas tomados del relato de Julio Cortázar son de escenas breves. Sin embargo, una escena puede ser una unidad narrativa larga, que desarrolle una acción compleja y que incluya diálogos extensos.

Además, una escena puede formar parte de una analepsis, de esas narraciones retrospectivas que sirven para contar lo que sucedió en el pasado. De nuevo, es una manera perfecta de permitir que el lector «presencie» esa acción del pasado que fue determinante para explicar algo que sucede en el presente de la narración.

El resumen

Un resumen lo forman aquellas frases o párrafos que sirven para condensar un periodo de tiempo amplio.

Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche. Nos alegramos porque siempre resultaba molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre.

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá,

y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo.

Este fragmento, extractado de nuevo de *Casa tomada*, sintetiza las nuevas rutinas que los hermanos implantan tras perder parte de la casa. Lo que sucede en un periodo indefinido de tiempo, pero que sin duda se corresponde con un lapso de varios días, queda condensado en un par de párrafos. Al contrario que la escena, que trata de reproducir acciones (más o menos) «en tiempo real», el resumen presenta el tiempo abreviado, apuntando solo aquellos datos que permiten que el lector se haga una idea aproximada de los hechos más destacables.

El resumen puede usarse también para presentar extensos lapsos de tiempo de manera sucinta, porque se desea que el lector conozca lo que en ese tiempo sucedió. Ya vimos que para «saltar» por encima de un lapso de tiempo largo podemos servirnos de la elipsis; sin embargo, en ocasiones deseamos que el lector sepa lo que aconteció en ese periodo de tiempo, puesto que tiene relevancia para la historia. En ese caso, lo mejor es servirse del resumen.

Así sucede en «Una madre», el relato de James Joyce:

Miss Devlin se transformó en Mrs. Kearney por despecho. Se había educado en uno de los mejores conventos, donde aprendió francés y música. Como era exangüe de nacimiento y poco flexible de carácter, hizo pocas amigas en la escuela. Cuando estuvo en edad casadera la hicieron visitar varias casas, donde admiraron mucho sus modales pulidos y su talento musical. Se sentó a esperar que viniera un pretendiente capaz de desafiar su frígido círculo de dotes para brindarle una vida venturosa. Pero los jóvenes que conoció eran vulgares y jamás los alentó, prefiriendo consolarse de sus anhelos románticos consumiendo delicias turcas a escondidas. Sin embargo, cuando casi llegaba al límite y sus amigas empezaban ya a darle a la lengua, les tapó la boca casándose con Mr. Kearney, un botinero de la explanada de Ormond.

Era mucho mayor que ella. Su conversación adusta tenía lugar en los intermedios de su enorme barba parda. Después del primer año de casada intuyó ella que un hombre así sería más útil que un personaje novelesco, pero nunca echó a un lado sus ideas románticas. Era él sobrio, frugal y pío; tomaba la comunión cada viernes, a veces con ella, muchas veces solo. Pero ella nunca flaqueó en su fe religiosa y fue una buena esposa. Cuando en una reunión con desconocidos ella arqueaba una ceja, él se levantaba enseguida para despedirse, y si su tos lo acosaba, ella le envolvía los pies en una colcha y le hacía un buen ponche de ron. Por su parte, él era un padre modelo. Pagando una módica suma cada semana a una mutual se aseguró de que sus dos hijas recibieran una dote de cien libras cada una al cumplir veinticuatro años. Mandó a la hija mayor, Kathleen, a un convento, donde aprendió francés y música, y más tarde le costeó el conservatorio. [...]

Estos párrafos componen el inicio del relato y con ellos Joyce presenta a su personaje, narrando desde su niñez a su matrimonio y su vida de casada en tan solo un par de párrafos. Pero también apunta algunos rasgos de la personalidad de Mrs. Kearney que serán relevantes para el desarrollo de la historia.

Por su capacidad para presentar el tiempo de una manera condensada y aportar grandes cantidades de información en un espacio reducido, el resumen es una herramienta muy útil a la hora de escribir relatos, en los que, por su mayor brevedad, el autor necesita de herramientas que le permitan contar mucho de manera económica.

El resumen es también una excelente manera de volver a presentar al lector de manera breve información que este ya ha recibido, pero que deseamos que tenga presente.

Así lo usa Agatha Christie en su novela *El asesinato de Roger Ackroyd*.

—Exactamente las nueve y veinticinco —contestó el inspector—. La cosa está clara como el agua. A las nueve y veinticinco el capitán Paton pasó por delante de la entrada. A las nueve y media, más

o menos, Mr. Geoffrey Raymond oye a alguien pedir dinero, petición que Mr. Ackroyd rehúsa. ¿Qué ocurre luego? El capitán Paton se marcha por el mismo sitio por el que ha entrado: por la ventana. Recorre la terraza, furioso y desilusionado. Llega delante de la ventana abierta del salón. Digamos que entonces eran las diez menos cuarto. Miss Flora Ackroyd está dando las buenas noches a su tío. El comandante Blunt, Mr. Raymond y Mr. Ackroyd están en la sala del billar. El salón está vacío. Se introduce en la estancia, coge la daga de la vitrina y vuelve a la ventana del despacho. Se quita los zapatos, se desliza en el interior y... No entraré en más detalles. Vuelve a salir y huye. [...]

En este ejemplo, vemos cómo un personaje resume los hechos presuntamente acaecidos durante la noche en que Mr. Ackroyd fue asesinado. No es enteramente la verdad, tan solo una hipótesis, pero se presenta resumida y sirve como recordatorio para que el lector mantenga en mente ciertos hechos que sí están probados respecto a la cronología del crimen: Geoffrey Raymond oyó a alguien pedir dinero a Mr. Ackroyd, petición que este rechazó. Miss Flora Ackroyd dio las buenas noches a su tío. El comandante Blunt, Mr. Raymond y Mr. Ackroyd estuvieron en la sala del billar. Hubo un momento en que el salón estuvo vacío...

Esas escuetas recapitulaciones suelen usarse mucho en novelas de intriga o de detectives, pero no es el único caso en el que son aplicables. En general, como hemos visto, el resumen es siempre un recurso útil cuando se deseen presentar piezas de información de manera sucinta. También cuando se quieren presentar de forma breve los acontecimientos acaecidos durante un periodo de tiempo largo.

Como puedes imaginar, ese juego por el cual el autor decide presentar una información de manera breve mediante un resumen, omitirla sirviéndose de una elipsis o darle mayor peso a través de una escena logra imprimir ritmo a la narración. Esta se vuelve así como una melodía con partes más lentas y otras más rápidas, en función de los recursos utilizados y de los efectos que se persiga al elegirlos.

El ritmo

Sabemos que una narración que una narración no siempre avanza de forma ininterrumpida o lineal, sino que incurre en saltos temporales. Hemos repasado en qué consisten las pausas, las elipsis, las escenas y los resúmenes y hemos visto que según cuál de estos recursos empleemos lograremos acelerar, detener o ralentizar la narración. Al jugar de este modo con el tiempo, se consigue además imprimir ritmo al relato.

El ritmo, como veremos más adelante, no atañe solo a la velocidad con la que discurre el relato, sino que también se relaciona con la tensión. Por lo general, los momentos de mayor tensión emocional se corresponden con las partes marcadas por un ritmo más rápido, mientras que los momentos de baja tensión se corresponden con partes de ritmo lento.

Pero para conocer cómo opera la tensión en el texto, debemos comenzar por hablar del ritmo.

El ritmo hace referencia a los sucesos que acontecen en el texto y a la conexión temporal que los une.

Es un concepto complejo, que toma como punto de referencia el tiempo que cubren los acontecimientos narrados. Tenemos obras como *Ulises*, de James Joyce, que recogen un único día (en este caso el 16 de junio de 1904), mientras otras abarcan el espacio de una vida entera, o casi, como *David Copperfield*.

Teniendo en cuenta esa referencia —el tiempo que cubren los acontecimientos narrados—, el lector percibe lo que podría denominarse un «ritmo global». Así lo explica Mieke Bal en su ensayo *Teoría de la narrativa*.

Una vez hecho el estudio sobre la cantidad de tiempo que cubren diversos acontecimientos [...] se hace posible usar estos datos para determinar el ritmo global. Tomemos como ejemplo la historia de toda una vida del tipo frecuente en el siglo XIX. La fábula contiene el nacimiento del héroe, su infancia, adolescencia, servicio militar,

primer amor, el período de ambición social y su muerte. Es posible determinar el número de páginas que se dedican a cada episodio. A menudo, este sencillo ejercicio por sí solo aclararía que a ciertos episodios se les concede más atención que a otros. La infancia, por ejemplo, a menudo se resume rápidamente, mientras que el «primer amor» recibe una atención mucho más detallada.

De acuerdo con la explicación de Bal, podemos decir que, en principio, la extensión de una historia (el espacio que ocupa en páginas o palabras) debería repartirse equitativamente entre todos los acontecimientos que la componen. Pero no sucede así, sino que el autor se sirve de distintas herramientas para conceder más atención a acontecimientos que considera más relevantes, ralentizando la narración unas veces y acelerándola otras. Esa alternancia entre momentos de mayor lentitud y momentos de mayor rapidez es lo que conforma el ritmo.

Por ende, habrá momentos de la historia que requerirán un tempo más sosegado, como aquellas situaciones de crisis emocional, de angustia o de revelación.

Como en *El regreso*, una *nouvelle* de Joseph Conrad en la que un hombre llega a su casa tras el trabajo y encuentra una carta de su mujer, que le comunica que se marcha con su amante. Sin embargo, esa misma noche, cuando el protagonista todavía está asumiendo el impacto de la marcha de su mujer, esta regresa.

Ella ni se inmutó. Él se dio cuenta con espanto de que todo a su alrededor permanecía inmóvil. Ella no se había movido ni un ápice; él también permaneció sin moverse. Una calma imperturbable envolvía sus dos siluetas paralizadas, la casa, la ciudad, el mundo entero... y la insignificante tormenta de sus sentimientos. La violencia de su breve emoción podría haber bastado para destruir toda la creación. Sin embargo, no había cambiado nada. Estaba delante de su mujer, en su hogar, en la habitación de siempre. La casa no se había desplomado. En todas las direcciones, las innumerables viviendas, levantadas unas al lado de las otras, habían resistido el embate de su pasión, impasibles habían opuesto frente a la soledad de su desgracia el austero silencio de sus muros y la discreción impenetrable y lisa de sus puertas cerradas y sus ven-

tananas encortinadas. La inmovilidad y el silencio pesaban sobre él, lo asaltaban, como cómplices de aquella mujer inmutable y muda que tenía allí plantada delante de él. De pronto se sintió derrotado. Se le revelaba su impotencia, se sentía calmado por el soplo de una resignación corrompida que insinuaba en él la ironía sutil de la paz circundante.

El regreso – Joseph Conrad

En este fragmento, Conrad opta por imprimir un ritmo lento al relato. Se sirve del discurso del narrador para crear una pausa y detenerse a explorar la idea de que, a pesar de la conmoción del reencuentro de los esposos, todo sigue igual: la casa, las calles, la ciudad. Y elige palabras que inciden en esa idea de quietud, como «inmovilidad», «silencio», «inmutable», «calmado», «paz» para construir ese momento de crisis emocional.

Pero otras situaciones —persecuciones, peleas, escenas de acción— pedirán, por el contrario, movimiento, velocidad, urgencia.

Como en esta escena de *El talento de Mr Ripley*, de Patricia Highsmith, en la que asistimos al momento en que Tom Ripley ataca a un hombre y lo mata.

Tom apretaba la barandilla como si fuese el cuello de Freddie. Entonces oyó los pasos de Freddie que subían la escalera corriendo. Entró en el apartamento y cerró la puerta. Podía insistir en que no vivía allí, que Dickie estaba en el Otelo, o bien que no sabía dónde estaba, pero sabía que Freddie ya no iba a cejar hasta dar con Dickie. Además, cabía la posibilidad de que Freddie le arrastrara a la planta baja para preguntarle a la *signora* Buffi quién era él.

Freddie llamó a la puerta. Luego giró el pestillo, pero la llave estaba echada. Tom cogió un pesado cenicero de cristal. Tuvo que agarrarlo por un borde ya que era demasiado ancho para que la mano lo abarcara. Trató de pensar un poco más sobre si había alguna otra salida. Con la mano izquierda abrió la puerta; tenía la otra mano y el cenicero ocultos tras la espalda.

Freddie entró en la habitación.

—Escucha, ¿te importaría decirme...?

El borde del cenicero le dio en plena frente. Freddie se quedó atónito. Entonces se le doblaron las rodillas y cayó como un buey derribado por un mazazo entre los ojos.

Tom cerró la puerta de un puntapié. Con el cenicero descargó un fuerte golpe en la nuca de Freddie. Luego otro, y otro, temiendo que Freddie estuviera simplemente fingiendo y que, de pronto, sus brazos le atenazasen las piernas y le derribasen. Descargó otro golpe, esta vez de refilón y sobre el cráneo, y la sangre empezó a manar.

El talento de Mr. Ripley – Patricia Highsmith

Patricia Highsmith elige mostrar el asesinato mediante una escena, en la que, como sabemos, la acción transcurre en tiempo real, con más vivacidad que el discurso expositivo elegido por Conrad en el ejemplo anterior. Además, imprime ritmo a la narración con la sucesión de frases cortas y el uso de verbos de acción, que se centran en los actos externos de los personajes: «entró en el apartamento», «cerró la puerta», «giró el pestillo», «cayó como un buey».

La elección de la velocidad con la que se exponen los hechos debe ser manejada con habilidad; no debemos pasar por encima de acontecimientos que requieran una explicación detallada, así como no debemos demorarnos en la narración de momentos que no aportan algo relevante a la historia.

Recursos para trabajar el ritmo

Ya conocemos algunos de los recursos de los que podemos servirnos para acelerar o ralentizar el tiempo de una narración y, con ellos, actuar sobre el ritmo de la historia.

El resumen y la escena, elementos que hemos visto en este tema, junto con algunos de los que ya vimos en la lección anterior —la pausa y la elipsis—, en cuanto afectan al tiempo, sirven también para jugar con el ritmo.

La escena es un recurso de un cierto dinamismo, ya dijimos que pretendía presentar la acción «en tiempo real». Mientras que la pausa, a menudo basada en la descripción, contribuye a ralentizar el tiempo y a marcar un ritmo lento. El resumen puede usarse también para acelerar el tiempo y, con él, el ritmo, al presentar de forma escueta información que puede condensar lo sucedido en periodos de tiempo extensos. Lo mismo sucede con las elipsis explícitas, que pasan por encima de información irrelevante, omitiéndola de la narración.

También el lenguaje es una excelente herramienta para jugar con el ritmo de una narración.

Así, las frases cortas y escuetas tienden a imprimir ritmo al texto. Lo mismo sucede con las frases coordinadas, que tiende a presentar una sucesión rápida de los hechos. Como esta rápida sucesión de frases tomadas del ejemplo de Patricia Highsmith: «Freddie llamó a la puerta. Luego giró el pestillo, pero la llave estaba echada. Tom cogió un pesado cenicero de cristal».

Por su parte, las oraciones más largas, especialmente si incluyen subordinadas, contribuyen a ralentizar el ritmo, ya que suman elementos al desarrollo de la frase. Como esta larga oración, tomada del ejemplo de *El regreso*, de Conrad, que ya hemos visto: «En todas las direcciones, las innumerables viviendas, levantadas unas al lado de las otras, habían resistido el embate de su pasión, impasibles habían opuesto frente a la soledad de su desgracia el austero silencio de sus muros y la discreción impenetrable y lisa de sus puertas cerradas y sus ventanas encortinadas».

De acuerdo con lo expuesto, podemos usar la longitud de las frases para construir efectos de aceleración o deceleración. Si nuestras frases van haciéndose progresivamente más largas, crearemos una sensación de enlentecimiento, como en el inicio del fragmento de Conrad: «Ella ni se inmutó. Él se dio cuenta con espanto de que todo a su alrededor permanecía inmóvil. Ella no se había movido ni un ápice; él también permaneció sin moverse. Una calma imperturbable envolvía sus dos siluetas paralizadas, la casa, la ciudad, el mundo entero... y la insignificante tormenta de sus sentimientos».

Mientras que si, por el contrario, las frases van haciéndose gradualmente más cortas, lograremos el efecto contrario: acelerar el ritmo. Como esta secuencia de frases tomadas del fragmento que ya hemos visto de *El talento de Mr. Ripley*: «Podía insistir en que no vivía allí, que Dickie estaba en el Otelo, o bien que no sabía dónde estaba, pero sabía que Freddie ya no iba a cejar hasta dar con Dickie. Además, cabía la posibilidad de que Freddie le arrastrara a la planta baja para preguntarle a la *signora* Buffi quién era él. Freddie llamó a la puerta».

En general, la longitud de las frases y los párrafos incide de manera directa (por su sonoridad y su espacialidad en la página) en la construcción de un ritmo, ya que si son cortos acelerarán el ritmo de la narración, mientras que ocurrirá lo contrario si son demorados y largos. Tampoco hay que perder de vista que la sonoridad del texto marcará un ritmo que se ajuste a la duración de las oraciones.

También la elección de las palabras sirve para crear efectos rítmicos.

Por ejemplo, la acumulación de adjetivos puede servir para marcar un ritmo más lento: «Las horas se sucedían, pesadas, tristes, interminables, desesperantes, y no contaba sus minutos sino por la progresión de aquella agonía». En esta frase tomada de *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert, se aprecia cómo la acumulación de los cuatro adjetivos ralentiza el ritmo de la frase para reflejar el lento transcurrir del tiempo.

Fijémonos igualmente en el campo semántico de las palabras elegidas. Como sucedía también en el fragmento de Joseph Conrad, Flaubert ha elegido una serie de palabras que traen a la mente esa idea de pesadez y aburrimiento: «pesadas», «tristes», «interminables», «desesperantes».

Mientras que el uso predominante de verbos, especialmente si son verbos de acción, ayuda a imprimir un ritmo rápido a la narración. Como hemos visto ya en el fragmento de Patricia Highsmith: «Freddie llamó a la puerta. Luego giró el pestillo, pero la llave estaba echada. Tom cogió un pesado cenicero de cristal. Tuvo que agarrarlo por un borde ya que era demasiado ancho para que la mano lo abarcara. Trató de pensar un poco más sobre si había alguna otra salida. Con la mano izquierda abrió la puerta; tenía la otra mano y el cenicero ocultos tras la espalda». Donde se acumulan en rápida sucesión varios verbos de acción: «llamó», «giró», «cogió», «abrió», etc.

Los puntos de giro

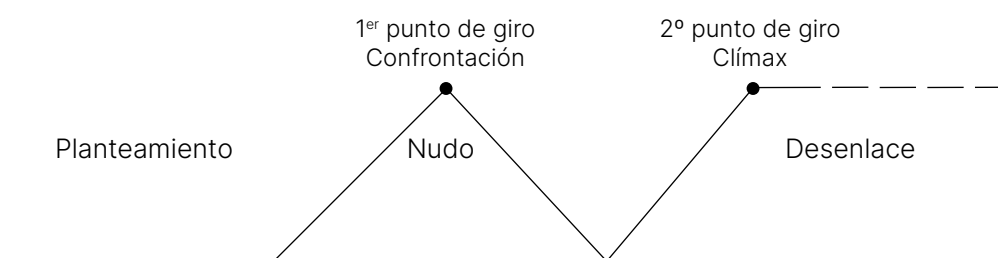
Hay, además, otro modo de jugar con el ritmo, en este caso a un nivel estructural. Se trata de los puntos de giro.

Los puntos de giro son giros argumentales que marcan un punto de inflexión, provocando un cambio en el devenir de la historia que transforma el curso de la acción.

Habitualmente los puntos de giro vienen introducidos por una situación de relativa crisis. Es esa crisis la que empuja al protagonista a tomar medidas para resolver el problema que la crisis crea. Y al ejecutar esas medidas, el rumbo de la acción cambia.

Los puntos de giro son los elementos que articulan las diferentes partes de la trama y las conectan entre sí. Por lo general es posible señalar dos puntos de giro «fijos», son aquellos cambios que propician el paso del planteamiento al desarrollo y desde este al desenlace. Estos puntos de giro actúan como bisagras que articulan el devenir de la acción.

Syd Field, guionista de cine, estableció un paradigma para la redacción de guiones que puede mostrarnos cómo funcionan los puntos de giro:



En su esquema, Field señala un primer punto de giro que es el que lleva el planteamiento, durante el que se expone el estado «normal» del mundo del personaje, hacia el desarrollo. Por eso ese primer punto de giro suele corresponderse con la irrupción del conflicto, es la primera confrontación del personaje con él.

El segundo punto de giro marca el paso entre el desarrollo y el desenlace. Suele corresponderse con el clímax, ese momento en que el personaje comprende lo que debe hacer para superar el conflicto o, por el contrario, decide asumir el nuevo estado de cosas.

Sin embargo, además de esos puntos de giro «fijos», es posible encontrar otros puntos de giro a lo largo del desarrollo: situaciones o acciones que dan lugar a un cambio en el devenir de la historia y transforman por tanto el curso de la acción.

Los puntos de giro son, en consecuencia, un elemento que puedes utilizar para intensificar el ritmo o aumentar la tensión. Cuantos más puntos de giro incluya una narración, mayor será su ritmo, porque alterarán una y otra vez el devenir de la acción, abriendo nuevas perspectivas.

Manejar correctamente los puntos de giro es indispensable, sobre todo cuando la trama que hemos escogido plantea situaciones de incertidumbre o misterio. Incluso los textos más serenos, que carecen de una acción marcada, tienen momentos álgidos que se relacionan con los descubrimientos de los personajes, las revelaciones que hacen o las conclusiones a las que llegan.

La tensión narrativa

La tensión es un elemento fundamental en toda obra literaria.

Es importante comprender que en toda narración debe existir tensión. Con frecuencia se considera que este elemento solo forma parte de las tramas de determinados géneros, como el suspense, el *thriller*, la novela policíaca... Por el contrario, todas las historias, sean del género que sean, incluyen la tensión entre sus ingredientes.

Recordemos que en la trama hay varios arcos: el arco de la historia, el arco del personaje, y esos arcos deben estar, nunca mejor dicho, tensos, tirantes. La

tensión es, pues, uno de los elementos que ayuda a sostener la arquitectura de la narración. Sin ella las tramas resultarán fofas y perderán consistencia.

En ese sentido se pronuncia John Gardner cuando dice:

En la mejor ficción narrativa, la trama no es una sucesión de sorpresas, sino una sucesión cada vez más emocionante de descubrimientos, o de momentos de comprensión.

No debemos, por tanto, pensar que para introducir tensión en nuestras historias debemos jugar únicamente con la sorpresa, como no debemos pensar que todas las historias necesitan un ritmo rápido para resultar amenas y atrapar al lector. La sorpresa y un ritmo vivo son solo dos elementos más con los que podemos salpimentar el plato de nuestras narraciones, pero no necesariamente tienen que ser sus ingredientes principales.

Aunque se tiene la idea de que la tensión narrativa tiene que ver únicamente con la intriga, las escenas trepidantes, las sorpresas y los puntos de giro muy marcados, en realidad la tensión narrativa se construye también mediante los hilos que sostienen la trama y que se relacionan con su estructura o la cronología.

Para trabajar la tensión también se debe prestar atención a la robustez de la estructura que sostiene el devenir de la historia, a esa correcta división en tres partes de la que ya hemos hablado, que debe estar bien articulada por los puntos de giro.

También se debe prestar atención a la cronología, a ese «encantamiento» del que hablaba Italo Calvino, que opera sobre el transcurrir del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo según los efectos que el autor persiga alcanzar.

Sin embargo, ciertamente la tensión se relaciona de manera muy estrecha con el suspense y la sorpresa, en cuanto que se construye, precisamente, jugando con las ganas del lector de saber más. Mientras avanza por la obra, el lector no cesa nunca de preguntarse qué sucederá a continuación; al tiempo, le gusta anticiparse y hacer sus apuestas, tratando de descubrir por dónde va a seguir desarrollándose la narración.

La tensión emana entonces de la anticipación de lo que va a pasar en una historia. Está impulsada tanto por el interés que el lector siente por los avatares que les suceden a los personajes como por su curiosidad por conocer cómo se resuelve el conflicto.

La tensión enlaza con los puntos de giro que acabamos de estudiar. Hacer que la trama «suba y baje», de acuerdo con el esquema propuesto por Syd Field, es necesario para generar expectativas y mantener la atención, que de otra manera quedaría suspendida en un proceso narrativo carente de ritmo y sin fluctuaciones.

Esto no quiere decir que tengamos que introducir de continuo elementos extraños que provoquen constantes cambios en la trama. Como veíamos al hablar sobre los puntos de giro, de lo que se trata es de gestionar con habilidad los puntos álgidos que queremos introducir en nuestra historia y dosificarlos para que alternen con los momentos más tranquilos, en los que el texto se desarrolla de una manera más estática.

Uno de los elementos más efectivos para trabajar la tensión en el texto es la intriga. Por eso, si hacemos nuestro trabajo bien, el lector debe preguntarse desde la primera frase qué pasará a continuación.

La intriga se ha utilizado tradicionalmente en las narraciones de aventuras y policíacas. En las primeras se genera por la búsqueda que emprende algún personaje, normalmente de algo desconocido que ha descubierto o se le ha revelado; en las segundas, la intriga se genera por la necesidad de desvelar un misterio o descubrir a un culpable. En ambos casos, el desconocimiento de ciertos hechos impulsa la creación de un aire de misterio e incertidumbre que «pica» al lector, que le impele a querer saber los datos ocultos y aguijonea su curiosidad por conocer el desenlace de la historia.

Es decir, el lector se pregunta sin cesar qué pasará a continuación y eso espolea sus deseos de seguir leyendo. Sin embargo, aunque hemos mencionado las narraciones de aventuras y policíacas la intriga no se supedita a ellas: es posible encontrar intriga en cualquier (buena) historia.

Habitualmente, la intriga se plantea gracias al elemento detonador, el punto de giro que, al principio de la narración, viene a alterar la situación de partida. La

intriga se relaciona estrechamente con el que será el conflicto que mueva la historia y se mantiene a lo largo de la misma hasta el momento de la resolución.

En *El proceso*, Franz Kafka introduce la intriga casi de inmediato:

Alguien debía de haber calumniado a Josef K., porque, sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana. La cocinera de la señora Grubach, su patrona, que todos los días le llevaba el desayuno hacia las ocho, no vino aquella vez. Eso no había ocurrido nunca. K. aguardó todavía un rato, mirando desde la almohada a la anciana que vivía enfrente y que lo observaba con una curiosidad totalmente inusitada en ella, pero luego, extrañado y hambriento a un tiempo, tocó la campanilla. Inmediatamente llamaron a la puerta y entró un hombre que nunca había visto en aquella casa. Era delgado pero de complexión robusta, y llevaba un traje negro ajustado que, como las prendas de viaje, estaba provisto de diversos pliegues, bolsillos, hebillas y botones, y de un cinturón, y en consecuencia, sin que se supiera muy bien para qué servía, parecía muy práctico. «¿Quién es usted?», preguntó K., incorporándose a medias en el lecho. El hombre, sin embargo, hizo caso omiso de la pregunta, como si fuera inevitable aceptar su presencia, y se limitó a preguntar a su vez: «¿Ha llamado?». «Que Anna me traiga el desayuno», dijo K., y trató de averiguar, en un principio en silencio, atenta y reflexivamente, quién era en realidad aquel hombre.

La intriga hace irrupción en el relato de Kafka de forma directa ya en la primera frase: «Alguien debía de haber calumniado a Josef K., porque, sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana». ¿Por qué K. fue detenido, si se nos dice que no había hecho nada malo?, ¿y quién puede ser la persona que lo ha denunciado?, ¿con qué interés?

La intriga sigue acrecentándose a medida que se narra lo que sucede la mañana de su detención: la patrona no le sirve el desayuno y, en lugar de la mujer, entra en la habitación un hombre ataviado con un extraño uniforme. El lector se pregunta de nuevo quién es ese hombre y por qué entra en el cuarto de K. Tampoco

pasa desapercibida la actitud de la vecina de enfrente «que lo observaba con una curiosidad totalmente inusitada en ella».

La conjunción de todos esos elementos intrigantes provoca el deseo del lector de seguir leyendo para saber qué más pasa y ver si alguna de sus preguntas es respondida.

La intriga suele hacer referencia a un conflicto del personaje: la aventura que se desencadena es la plasmación de ese conflicto en términos de acontecimientos exteriores. Por lo tanto, la intriga genera tanto hechos internos (emociones) como externos (acciones), con lo que contribuye de forma notable a que la trama mantenga una tensión que suscite interés.

Al lector le importa lo que acontece a los personajes (las peripecias que deben afrontar para llegar al desenlace de la trama), pero también —y en algunos casos es eso precisamente lo más importante— el cambio interior de los mismos, la transformación que provoca en sus personalidades las aventuras que viven.

Con frecuencia es mucho más difícil para el escritor mostrar de forma sutil esa peripecia interior (y sus consecuencias sobre la idiosincrasia de sus personajes) que la exterior; no obstante, ahí es donde radica buena parte de la influencia que se ejerce sobre el lector: en la magia de construir personajes que crecen gracias a las acciones que acometen en su intento de superar el conflicto.

En todo caso, y escribamos una sencilla obra de aventuras en la jungla o una complicada novela en la que mostremos el proceso íntimo hacia la madurez de un personaje, la intriga debe suscitar la curiosidad del lector y debe, así mismo, satisfacerla. Es importante no dejar cabos sueltos, por lo que hay que revisar cuidadosamente el texto para cerciorarse de que la historia es sólida y coherente y que todas las preguntas que ha suscitado la trama quedan satisfactoriamente respondidas.

Con todos estos recursos, el escritor marca el ritmo de sus textos, la música interna de su prosa. Más adelante estudiaremos el estilo, la voz y la atmósfera, pero hay que tener presente que el ritmo y la intriga (que pueden plasmarse gracias, entre otros elementos, a las escenas, los resúmenes o los puntos de giro) contribuyen a generar un clima: este clima influirá en el lector, le provocará unas reacciones u otras, le pondrá de buen o mal humor, le picará la curiosidad o le

otorgará las claves de los misterios de la obra... En resumen, marcará de forma indeleble el texto que escribamos.

Como siempre, debemos ser muy cuidadosos a la hora de emplear estas herramientas, y pensar dos veces el efecto que de ellas queremos extraer, para utilizarlas con propiedad y efectividad.

10 Estilo y voz

El estilo

El estilo es un concepto difícil de definir.

Edith Wharton dijo que el estilo es el ingrediente más personal en la combinación de los componentes de los que está hecha cualquier obra de arte. Y Truman Capote apuntaba:

El estilo es el espejo de la sensibilidad de un artista [...]. No creo que se llegue al estilo de manera consciente [...]. Después de todo, tu estilo *eres* tú. Al final, la personalidad de cada escritor tiene mucho que ver con su obra. Humanamente, la personalidad tiene que estar ahí [...]. La humanidad individual del escritor, su palabra o actitud ante el mundo, tiene que aparecer casi como un personaje que entra en contacto con el lector.

Podría decirse que el estilo es como la huella dactilar del escritor. Es la suma de todas esas peculiaridades que nos permiten reconocer y distinguir un fragmento de Bernhard de uno de Baroja o de otro de García Márquez. Basta con leer unas pocas líneas o párrafos para distinguir un registro propio, una manera particular de presentar las ideas, de usar la puntuación o de colocar las palabras.

No he querido saber, pero he sabido, que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre, que estaba en el comedor con parte de la familia y tres invitados. Cuando se oyó la detonación, unos cinco minutos después de que la niña hubiera abandonado la mesa, el padre no se levantó en seguida, sino que se quedó durante algunos segundos paralizado con la boca llena, sin atreverse a masticar ni a tragar ni menos aún a devolver el bocado al plato; y cuando por fin se alzó y corrió hacia el cuarto de baño, los que lo siguieron vieron

cómo mientras descubría el cuerpo ensangrentado de su hija y se echaba las manos a la cabeza iba pasando el bocado de carne de un lado a otro de la boca, sin saber todavía qué hacer con él.

Corazón tan blanco – Javier Marías

En esta época era todavía Madrid una de las pocas ciudades que conservaba espíritu romántico.

Todos los pueblos tienen, sin duda, una serie de fórmulas prácticas para la vida, consecuencia de la raza, de la Historia, del ambiente físico y moral. Tales fórmulas, tal especial manera de ser, constituye un pragmatismo útil, simplificador, sintetizador.

El pragmatismo nacional cumple su misión mientras deja paso libre a la realidad; pero si se cierra este paso, entonces la normalidad de un pueblo se altera, la atmósfera se enrarece, las ideas y los hechos toman perspectivas falsas. En un ambiente de ficciones, residuo del pragmatismo viejo y sin renovación, vivía el Madrid de hace años.

El árbol de la ciencia – Pío Baroja

En estos dos ejemplos podemos apreciar las diferencias entre los estilos de dos escritores: Javier Marías y Pío Baroja. Se observa en el fraseo de la prosa, que en Marías es muy musical, lento y puntillista, mientras que en Baroja es directo y llano. Y no solo son diferentes sus prosas, sino que el planteamiento del texto es casi opuesto: Marías opta por una narración que se centra en los detalles (el bocado de carne que el padre no puede tragar) antes que en el desarrollo de la historia; Baroja no solo cuenta la historia de forma directa, sino que la utiliza como herramienta de reflexión, tanto para el narrador como para los personajes.

El estilo se relaciona, en gran parte, directamente con el uso del lenguaje, porque precisamente las palabras que escribamos, el orden que les demos, contribuirán de manera importante a crear nuestro estilo.

En su obra *Cartas a un joven novelista*, Mario Vargas Llosa explica:

Las novelas están hechas de palabras, de modo que la manera como un novelista elige y organiza el lenguaje es un factor decisivo para que sus historias tengan o carezcan de poder de persuasión. Ahora bien, el lenguaje novelesco no puede ser dissociado de aquello que la novela relata, el tema que se encarna en palabras, porque la única manera de saber si el novelista tiene éxito o fracasa en su empresa narrativa es averiguando si, gracias a su escritura, la ficción vive, se emancipa de su creador y de la realidad real y se impone al lector como una realidad soberana. [...] Es, pues, en función de lo que cuenta que una escritura es eficiente o ineficiente, creativa o letal.

Para Vargas Llosa, el estilo se relaciona, por tanto, con la eficacia. Y, a su entender, esa eficacia depende de dos factores: la coherencia interna y cierto carácter de necesidad.

El lenguaje de una obra, sigue diciendo Vargas Llosa, debe ser coherente, en el sentido de que debe obedecer a un conjunto de normas y principios del que no se puede apartar. Cuando hablamos de normas y principios no nos referimos a las normas de ortografía y gramática (aunque conviene respetarlas siempre), sino a los principios internos que rigen dentro de la obra y que el escritor ha decidido, en busca de «ritmos, pautas, vocabularios, distorsiones, de modo que la prosa pueda representar con más verosimilitud aquellos personajes o sucesos de su invención».

Es decir, el lenguaje debe ajustarse adecuadamente al tema, al argumento y a los personajes de la obra. No usaremos igual el lenguaje si vamos a escribir un relato de amor que uno de terror psicológico; si nuestros personajes son campesinos del siglo XIX o ejecutivos en la Nueva York del siglo XXI.

En cuanto al *carácter de necesidad* que vuelve eficaz la escritura, Vargas Llosa se refiere con él a la convicción que los buenos autores hacen sentir a sus lectores de que «solo de ese modo, con esas palabras, frases y ritmos» puede

ser contada esa historia. Esto es, cuando se da una «perfecta integración entre “fondo” y “forma”».

Vargas Llosa apunta que hay estilos que fracasan porque mantienen al lector a distancia de la historia y con «su conciencia lúcida, es decir, consciente de que *está leyendo* algo ajeno, no viviendo y compartiendo la historia con sus personajes».

Ese fracaso se advierte cuando el lector siente un abismo que el escritor no consigue cerrar a la hora de escribir su historia, entre aquello que cuenta y las palabras con que está contándolo. Esa bifurcación o desdoblamiento entre el lenguaje de una historia y la historia misma aniquila el poder de persuasión. El lector no cree lo que le cuentan, porque la torpeza e inconveniencia de ese estilo hace a aquel consciente de que entre las palabras y los hechos hay una insuperable cesura, un resquicio por el que se filtran todo el artificio y la arbitrariedad sobre los que está erigida una ficción y que solo las ficciones logradas consiguen borrar, tornándolos invisibles.

De modo que el lenguaje es la base del estilo; aunque no solo, la técnica literaria también influye, como señala el propio Mario Vargas Llosa. Pero el hecho es que las palabras son las herramientas del escritor. Sin ellas no existiría el resto. Las palabras son la arcilla que el autor moldea para, con ellas, crear cada parte de una novela o de un relato. Los personajes, las atmósferas, los capítulos... están formados de palabras. El reino ilusorio de la literatura está construido sobre una base indiscutible de palabras y frases.

Esto presenta cierta complejidad porque, como señala James Wood en *Los mecanismos de la ficción*, «el lenguaje es el medio ordinario de la comunicación diaria». El escritor, al contrario que otros artistas, como los pintores o los músicos, usa para sus creaciones el mismo material del que todos nos servimos a diario para comprar el pan o darles las buenas noches a nuestros hijos. El escritor no usa piedras nobles que debe tallar, sonidos que debe concertar o colores que debe armonizar... usa las mismas palabras que el resto de los seres humanos: «pan», «duerme bien».

Por lo tanto, el escritor ha de tener la capacidad de transformar ese material común —las palabras— en arte. De ahí esa obsesión que sienten los buenos autores por dar con la palabra apropiada, la palabra exacta que exprese de manera inequívoca la idea que quieren transmitir.

Hasta la prosa más compleja es simple de alguna manera a causa de esa precisión matemática por la cual una frase perfecta no puede admitir un número infinito de variaciones, no se puede ampliar sin daños estéticos: su perfección es la solución a su propio rompecabezas; no se podría hacer mejor.

Los mecanismos de la ficción – James Wood

Pero dar con la palabra justa, con frase perfecta a menudo cuesta. Gustave Flaubert dijo: «Solo se llega a alcanzar el estilo tras una labor atroz, con una obstinación fanática y abnegada».

Y en ese sentido se han pronunciado otros muchos autores para los cuales el estilo solo se alcanza como resultado de un largo proceso de búsqueda, de tantear en busca de la mejor manera de expresar lo que se quiere decir.

Hemingway apuntaba: «El estilo suele ser el resultado inevitable de los primeros y torpes intentos por hacer algo que no se haya hecho antes».

Sin embargo, para llegar a «hacer algo que no se haya hecho antes» el escritor debe necesariamente apoyarse en lo que otros autores ya han hecho antes que él. Borís Pasternak lo explicó así, ejemplificándolo con el caso de Chopin:

Los descubrimientos más extraordinarios tienen lugar cuando el artista se siente abrumado por aquello que tiene que decir y, en su urgencia por expresarse, utiliza un lenguaje antiguo, el cual se transforma desde dentro en el proceso creativo. [...] Chopin utilizó el viejo lenguaje de Mozart para decir algo completamente nuevo, la forma renació desde dentro.

Por eso es vital que todo escritor sea un buen lector y, además, un buen conocedor de la tradición literaria. En parte, porque toda obra emana, bien sea de manera inconsciente, bien como homenaje voluntario, de esa tradición.

Una obra, cualquier obra, no surge de la nada, sino que es en gran parte producto de todas las obras que se han hecho hasta el momento. Cada escritor es heredero de los que escribieron antes que él, es su sucesor, de algún modo continúa su labor y la lleva un poquito más allá.

Marcel Proust apuntaba que cada nuevo escritor original progresaba sobre el que le había precedido. Y Camilo José Cela decía: «La literatura es una carrera de antorchas. En cada generación se lleva el testigo hasta donde se puede y ahí se le entrega al escritor de la etapa siguiente».

Un escritor no puede participar en esa carrera adecuadamente si no conoce a los escritores que han corrido antes que él y que le tienden el relevo.

Pero el escritor necesita conocer la tradición literaria también porque es su conocimiento lo que le permitirá idear formas nuevas, nuevas técnicas, nuevos procedimientos que lleven a una obra diferente, rompedora y original. Es decir, a construirse un estilo propio.

Lawrence Durrell dijo: «Yo leo no solo por placer, sino también como un obrero, y cuando encuentro un buen efecto lo estudio y trato de reproducirlo».

Y de nuevo Vargas Llosa aconseja:

Lea muchísimo, porque es imposible tener un lenguaje rico, desenvuelto, sin leer abundante y buena literatura, y trate, en la medida de sus fuerzas, ya que ello no es tan fácil, de no imitar los estilos de los escritores que más admira y que le han enseñado a amar la literatura. Imítelos en todo lo demás: en su dedicación, en su disciplina, en sus manías, y haga suyas, si las siente lícitas, sus convicciones. Pero traté de evitar reproducir mecánicamente las figuras y maneras de su escritura, pues si usted no consigue elaborar un

estilo personal, el que conviene más que ningún otro a aquello que quiere usted contar, sus historias difícilmente llegarán a embeberse del poder de persuasión que las haga vivir.

En efecto, a veces comenzamos imitando las voces de grandes escritores a los que admiramos. Sin embargo, esto, que podría parecer peligroso, tiene ciertos aspectos positivos porque nos mostrará qué estilos nos parecen más atractivos, hacia cuáles tenemos más afinidad; lo normal es que tendamos a escribir de forma similar a como lo hacen nuestros autores preferidos, ya que su estilo será el patrón que nos sirva de guía. Como forma de iniciarnos en el camino de la escritura y de servirnos de acicate, están bien.

Por otro lado, ese «complejo de Edipo» de los escritores noveles hacia los que consideran sus maestros es inevitable, forma parte del proceso de maduración inherente al oficio de escritor. Lo que empieza siendo casi una copia acabará derivando en exploraciones por derroteros quizá comunes, pero muy diferentes, hasta que se alcance una voz propia y característica.

En ese sentido recordemos el tercer consejo de Horacio Quiroga en su «Decálogo del perfecto cuentista»:

Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.

Como hemos dicho, es evidente que ningún estilo surge de la nada; como ocurre en otros muchos campos, los descubrimientos y hallazgos de algunos van construyendo un corpus que sirve de base y de fuente de inspiración a los que les siguen. Aprovechar esos logros no tiene nada de malo, siempre que no nos estanquemos y optemos por la sencilla vía de la imitación burda. La mayoría de los autores elige la opción de madurar.

No se trata, por tanto, de imitar, se trata de recrear, de experimentar con nuevas formas, de tantear límites y de adaptar esas enseñanzas a nuestro propio estilo de escritura.

Nuestro estilo será un elemento que irá conformándose con el paso del tiempo. Es difícil conseguir un estilo propio y definido desde el principio, ya que solo el trabajo constante y la variedad de textos que leamos y escribamos contribuirán a forjarlo. Por eso es importante empezar a prestar atención a la construcción y el desarrollo del estilo propio desde un primer momento.

La voz

Se puede decir que, mientras que el estilo recorre por igual toda la obra de un escritor, la voz, sin embargo, aunque refleja ese estilo, se adapta en cada texto, novela o relato a las especificidades de esa obra concreta.

James Wood explica: «Por una parte, el autor quiere tener sus propias palabras, quiere ser el amo de un estilo personal; por otra parte, la narración se inclina del lado de sus personajes y sus hábitos de habla».

De esa tensión entre el estilo del autor y los hábitos del habla de los personajes surge la voz narrativa. Pero Wood añade todavía un elemento más:

De modo que el escritor siempre está trabajando con tres lenguajes, al menos. Está el propio lenguaje del autor, el estilo, sus herramientas de percepción y demás. Está el presunto lenguaje del personaje, sus herramientas de percepción y cosas semejantes, y por último está lo que podríamos llamar el lenguaje del mundo: el lenguaje que hereda la ficción antes de que esta llegue a convertirlo en estilo novelístico, el lenguaje del habla cotidiana, de la prensa, de las oficinas, de los anuncios, de la blogosfera y de los mensajes de texto.

La voz es, por tanto, la suma de esos tres lenguajes que menciona Wood. Podemos considerarla como el sonido del texto, su música. Aunque complejo de definir, el concepto de voz es muy importante para marcar el tono de la historia y dotarla de personalidad.

La voz también puede asimilarse al estado de ánimo del narrador. Cuando contamos una historia de viva voz, las inflexiones de nuestra voz marcan diferentes tonos: podemos ser graciosos, descriptivos, irónicos, hostiles o nerviosos; pues gracias a la voz narrativa podemos comunicar esos estados de ánimo a través de la escritura. Aunque la voz sea un elemento muy personal e idiosincrásico, es evidente que podemos variarla y adaptarla para que obedezca a intereses distintos, según sea conveniente para lo que tratemos de contar.

Existen diferentes tipos de voces, tantas como autores, aunque se puede intentar hacer una pequeña clasificación para acotar un poco los límites que la propia creación no hace sino ensanchar.

Voz coloquial

La voz coloquial se caracteriza por ser un reflejo de la expresión oral propia de cada lengua, lo que da lugar a que pueda ser diferente cada vez, dependiendo de la nacionalidad del autor. En el siguiente par de ejemplos se pueden apreciar las variaciones entre la voz coloquial de un autor peruano y la de uno español.

Digo que las cosas cambian, porque si no, mi cadete, ¿se va a comer ese bistec enterito? Déjenos si quiera una ñizca, un nervio, mi cadete. Digo que sufrían con nosotros. Oiga, Fernández, por qué me sirve tan poco arroz, tan poca carne, tan poca gelatina, oiga no escupa en la comida, oiga ha visto usted la jeta de maldito que tengo, perro no se juegue conmigo. Digo que si mis perros babeaban en la sopa, Arróspide y yo les hacíamos la marcha del pato, calatos, hasta botar los bofes. Perros respetuosos, digo, mi cadete quiere usted más bistec, quién tiende hoy mi cama, yo mi cadete, quién me convida hoy el cigarrillo, yo mi cadete, quién me invita una Inka Kola en La Perlita, yo mi cadete, quién se come mis babas, digo, quién.

La ciudad y los perros – Mario Vargas Llosa

Rabelais es un loro de mucho cuidado, un loro procaz y sin principios, un loro descastado y del que no hay quien haga carrera. A lo mejor está una temporada algo más tranquilo, diciendo «chocolate» y «Portugal» y otras palabras propias de un loro fino, pero como es un inconsciente, cuando menos se piensa y a lo mejor su dueña está con una visita de cumplido, se descuelga declamando ordinarièces y pecados con su voz cascada de solterona vieja. Angelito, que es un chico muy piadoso de la vecindad, estuvo tratando de llevar a Rabelais por el buen camino, pero no consiguió nada; sus esfuerzos fueron en vano y su labor cayó en el vacío. Después se desanimó y lo fue dejando poco a poco, y Rabelais, ya sin preceptor, pasó unos quince días en que sonrojaba oírle hablar. Cómo sería la cosa, que hasta llamó la atención a su dueña un señor del principal, don Pío Navas Pérez, interventor de los ferrocarriles.

La colmena – Camilo José Cela

Como podemos observar, los vocablos y giros de expresión varían mucho de Camilo José Cela a Mario Vargas Llosa, precisamente porque ambos han plasmado en su obra la forma de hablar coloquial de sus respectivos países.

Vargas Llosa usa palabras como «ñizca» o «calato», que son netamente peruanas, e incluso hace referencia a la Inka Cola, una bebida gaseosa comercializada en Perú. Mientras que Cela usa la expresión «no hay quien haga carrera» para indicar que no es posible llevar al loro Rabelais por el buen camino.

No olvidemos, sin embargo, que la voz coloquial no refleja en realidad el habla tal como brota natural y espontáneamente en la conversación diaria, sino que continúa siendo una expresión literaria y, por lo tanto, se estiliza, convirtiéndose en una manifestación lingüística consciente, y no verdaderamente espontánea.

Voz informal y voz dialectal

La voz informal y la voz dialectal tienen ciertos puntos en común: ambas suelen ser empleadas por narradores jóvenes, o de baja extracción social, que cuentan la historia en primera persona. No obstante, mientras que la dialectal pone énfasis en marcar aspectos muy concretos del habla (como giros y expresiones propios de un determinado lugar), la voz informal se interesa más por crear una conexión sentimental con el lector. Su objetivo es eliminar barreras lingüísticas y psicológicas, tratando al lector (o al receptor de su historia) con familiaridad y cercanía. Encontramos un ejemplo de voz coloquial en *El guardián entre el centeno*, de J.D. Salinger.

Me quedé sentado en el suelo hasta que oí a Stradlater cerrar la puerta y alejarse por el pasillo hacia los lavabos. Luego me levanté. Me puse a buscar mi gorra de caza, pero no podía dar con ella. Al fin la encontré. Estaba debajo de la cama. Me la puse con la visera para atrás como a mí me gustaba, y me fui a mirar al espejo. Estaba hecho un Cristo. Tenía sangre por toda la boca, por la barbilla y hasta por el batín y el pijama. En parte me asustó y en parte me fascinó. Me daba un aspecto de duro de película impresionante. Solo he tenido dos peleas en mi vida y las he perdido las dos. La verdad es que de duro no tengo mucho. Si quieren que les diga la verdad, soy pacifista.

En este fragmento se puede apreciar la voz coloquial de Holden Caulfield, el joven narrador de la novela, que usa una expresión informal como «estar hecho un Cristo» o dice de sí mismo que tenía aspecto de «duro de película». Además, el párrafo termina con una frase dirigida directamente a los lectores: «Si quieren que les diga la verdad, soy pacifista».

Mientras que en el relato «La cuesta de las comadres», de Juan Rulfo, de su antología *El llano en llamas* encontramos una voz coloquial que usa un registro bajo, para marcar la baja extracción social del hablante, y que igualmente consigue crear una conexión con el lector.

Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos míos. Tal vez en Zapotlán no los quisieran pero, lo que es de mí, siempre fueron buenos amigos, hasta tantito antes de morir. Ahora eso de que no los quisieran en Zapotlán no tenía ninguna importancia, porque tampoco a mí me querían allí, y tengo entendido que a nadie de los que vivíamos en la Cuesta de las Comadres nos pudieron ver con buenos ojos los de Zapotlán. Esto era desde viejos tiempos.

Por otra parte, en la Cuesta de las Comadres, los Torricos no la llevaban bien con todo mundo. Seguido había desavenencias. Y si no es mucho decir, ellos eran allí los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima de la tierra, con todo y que, cuando el reparto, la mayor parte de la Cuesta de las Comadres nos había tocado por igual a los sesenta que allí vivíamos, y a ellos, a los Torricos, nada más un pedazo de monte, con una mezcalera nada más, pero donde estaban desperdigadas casi todas las casas. A pesar de eso, la Cuesta de las Comadres era de los Torricos. El coamil que yo trabajaba era también de ellos: de Odilón y Remigio Torrico, y la docena y media de lomas verdes que se veían allá abajo eran juntamente de ellos. No había por qué averiguar nada. Todo mundo sabía que así era.

En el texto de Rulfo encontramos expresiones coloquiales «tantito», «no la llevaban bien», y algunas repeticiones impropias de un texto literario: «nada más un pedazo de monte, con una mezcalera nada más». Y, como en el ejemplo de Vargas Llosa, podemos apreciar palabras que delatan el origen del autor, en este caso propias del español de México, como «coamil», para referirse a una sementera.

Voz formal

La voz formal es el contrapunto a la anterior: está basada en el uso de un lenguaje circunspecto, muy trabajado, que en ocasiones bordea el academicismo y la gravedad. Es una voz muy usada en textos anteriores al siglo XX, ya que

fue entonces cuando el narrador comenzó a perder su posición de autoridad (dejó de utilizarse la tercera persona omnisciente clásica en favor de otras focalizaciones).

Podemos encontrar un ejemplo de voz formal en el narrador de la novela *Silas Marner*, de George Eliot:

Existía, de todos modos, una situación peor que la actual: la situación en la que se encontraría cuando su vergonzoso secreto quedara a la vista del mundo; y el deseo que triunfaba continuamente sobre todos los demás era el de retrasar aquel día nefasto, el día en que tendría que soportar el violento rencor de su padre por la herida infligida en el honor de la familia, y renunciar quizás a la vida desahogada y a la dignidad que, después de todo, daban cierto sentido a su vida [...]

Vemos en este fragmento como Eliot usa un registro formal con expresiones como «el deseo que triunfaba» o palabras cultas como «nefasto» o «infligida». También se alude a un concepto hoy ya caduco en la mayoría de los casos como el de «honor familiar».

Sin embargo, se pueden encontrar ejemplos más recientes de voz formal en muchas obras, como en este fragmento de un relato de John Cheever:

El autobús que iba a St. James —una escuela protestante episcopaliana para chicos y chicas— inició su recorrido a las ocho en punto de la mañana desde una esquina de Park Avenue, a la altura de las calles sesenta. Lo temprano de la hora suponía que algunos de los padres que enviaban a sus hijos a ese centro estaban soñolientos y no habían tomado su café, pero con cielo despejado la luz bañaba la ciudad oblicuamente, el aire era fresco, y aquel momento del día resultaba extraordinariamente alegre. Era la hora en que cocineros y porteros pasean a los perros y en que los conserjes restriegan los

felpudos del vestíbulo con agua y jabón. Las huellas de la noche eran escasas: una vez, padres e hijos vieron volver a casa a un hombre con el esmoquin sucio de serrín.

«El autobús a St. James» – John Cheever

La voz formal es una voz que se ajusta muy bien a textos largos, novelas que comprenden la historia de generaciones enteras o grandes tramas clásicas.

Aunque, como decíamos, la voz formal parece propia de un narrador en tercera persona, es posible situarla también en narraciones en primera persona, como en el siguiente ejemplo:

Annabel era, como el narrador, de origen híbrido: medio inglesa, medio holandesa. Hoy recuerdo sus rasgos con nitidez mucho menor que hace pocos años, antes de conocer a Lolita. Hay dos clases de memoria visual: con una, recreamos diestramente una imagen en el laboratorio de nuestra mente con los ojos abiertos (y así veo a Annabel, en términos generales tales como «piel color miel», «brazos delgados», «boca grande, brillante»); con la otra evocamos instantáneamente, a ojos cerrados, en la oscura intimidad de los párpados, el objetivo, réplica absolutamente óptica de un rostro amado, un diminuto espectro de colores naturales (y así veo a Lolita).

Lolita – Vladimir Nabokov

Humbert Humbert, el narrador de *Lolita*, usa aquí un lenguaje de carácter casi científico: «Hay dos clases de memoria visual: con una, recreamos diestramente una imagen en el laboratorio de nuestra mente con los ojos abiertos [...]; con la otra evocamos instantáneamente, a ojos cerrados, en la oscura intimidad de los párpados, el objetivo, réplica absolutamente óptica de un rostro amado, un diminuto espectro de colores naturales»; ese carácter cuasi científico de la narración se incrementa por el uso de términos como «memoria visual», «laboratorio», «objetivo», «réplica», «óptica» o «espectro».

Existen otras voces que no encajan en clasificaciones tradicionales, aunque reúnan características de unas y otras. Normalmente, estas voces se dan en textos de obras vanguardistas (o posteriores) o de géneros imaginativos (fantástico, ciencia-ficción), ya que la narración puede «jugar» mucho más con el lenguaje y está abierta a cierta experimentación formal.

Por ejemplo, la voz informal suele codearse con registros mucho más experimentales y arriesgados. Como en *La espuma de los días*, de Boris Vian, una novela de corte surrealista:

Alargó su tarjeta de abono, que le hizo un guiño al portero mediante dos agujeros que ya tenía perforados. El portero respondió mediante una sonrisa de complicidad, pero no por eso dejó de abrir un tercer boquete en la cartulina naranja, y la tarjeta se quedó ciega. Colin la volvió a meter sin escrúpulos en su portapiel de billetes de Rusia, y tomó a la izquierda, el pasillo caucho-alfombrado que comunicaba las hileras de cabinas.

En *La espuma de los días*, Vian construye una narración que busca plasmar la forma desordenada, caótica y profundamente subjetiva en la que percibimos la realidad que nos rodea. Porque es precisamente en esa subjetividad y en ese caos donde se encuentra la magia que empapa esta novela. Para ello usa el lenguaje de un modo personal, alterando el orden de las palabras para dar lugar a imágenes surrealistas, como cuando dice «portapiel de billetes de Rusia», en lugar de «portabilletes de piel de Rusia»; o acuñando palabras compuestas que expresen de forma sintética una idea, como «pasillo caucho-alfombrado», una forma efectiva de describir con brevedad un pasillo alfombrado de caucho.

Igualmente un registro formal puede mezclarse con un discurso científico y tecnológico para crear la voz adecuada para una novela de ciencia ficción, como en *Neuromante*, de William Gibson:

—Necesitamos un rastreo, finlandés. Para implantes.

—Entonces colócate entre los postes. Párate en la cinta. Endereza la espalda, así. Ahora date la vuelta, un tres sesenta completo.

—Case miró cómo Molly giraba entre los dos frágiles pedestales atiborrados de sensores. El hombre sacó un pequeño monitor del bolsillo y lo miró de soslayo—. Hay algo nuevo en tu cabeza, sí. Silicón; capa de carbones pirolíticos. Un reloj, ¿verdad? Los lentes me dan la lectura de siempre, carbones isotrópicos de baja temperatura. Mejor biocompatibilidad con pirolíticos, pero eso es asunto tuyo, ¿verdad? Lo mismo tus garras.

—Ven aquí, Case —dijo Molly. Case vio una X rayada en negro sobre el suelo blanco—. Date la vuelta, despacio.

—Este tipo es virgen. —El hombre se encogió de hombros—. Un trabajo dental barato, nada más.

—¿Le examinas lo biológico? —Molly bajó la cremallera de su chaqueta verde y se quitó las gafas oscuras.

—¿Te crees que esto es la Mayo? Sube a la mesa, chiquillo, vamos a hacerte una pequeña biopsia. —Soltó una risotada que reveló aún más sus dientes amarillos—. Nada. Palabra de finlandés, no tienes micros, ni bombas en la corteza. ¿Quieres que cierre la pantalla?

La elección de los componentes de la voz de un texto puede ser sencilla ya que, en principio, debe concordar con el tipo de historia que queremos contar. Si, por ejemplo, queremos escribir la historia de un joven que se escapa del colegio, sería acertado decantarse por una voz informal, cargada de vocablos adolescentes y giros del habla cotidiana, como hemos visto el ejemplo de *El guardián entre el centeno*.

Mientras que si queremos escribir una historia ambientada en el siglo XVIII, la utilización de un lenguaje cortés, repleto de fórmulas respetuosas y lleno de términos hoy caídos en desuso sería la elección correcta.

Así lo hace John Barth en su novela *El plantador de tabaco*. La novela fue publicada en 1960, pero transcurre en los últimos años del siglo XVII y reproduce a la perfección el lenguaje de esa época:

Para gran alegría y considerable sorpresa suyas, cosa de minutos después de que Ebenezer se hubiera presentado en el domicilio de lord Baltimore y le hubiera hecho llegar su mensaje por medio de un criado de la casa, le fue comunicado verbalmente que Charles recibiría su visita en la biblioteca, y no mucho después condujeron a Ebenezer ante la presencia de aquel gran hombre.

Lord Baltimore se hallaba sentado en una enorme butaca de cuero, y aunque no se levantó para recibir al visitante, le indicó a Ebenezer que ocupara la butaca situada frente a la suya.

El plantador de tabaco es un buen ejemplo de una novela que elige usar una voz conforme a la época en la que transcurre su acción.

Aunque también se podría hacer al contrario: usar una voz formal en la obra narrada por un joven o un lenguaje arcaizante en una obra contemporánea o futurista, como un modo de crear contrastes y lograr efectos interesantes.

En cualquier caso, la elección de la voz necesita de un desarrollo competente a lo largo de toda la obra. Es preciso que el autor sea capaz de mantener la voz elegida a lo largo de toda la narración, que tenga los recursos léxicos para lograrlo.

El hecho de saber que una voz formal necesita un lenguaje culto no significa que podamos sostenerlo a lo largo del texto, sobre todo si se trata de una novela de cierta extensión. Algo parecido puede ocurrir si nuestra obra tiene lugar en un mundo alternativo y queremos dotar a la narración de un tono extraño, futurista y lleno de términos que designan aparatos tecnológicos o seres imaginados; esa artificiosidad verbal puede resultar compleja si no la utilizamos con propiedad y estructuramos el texto de modo que cualquiera que lo lea pueda «entrar» en ese universo que le proponemos y encontrarlo verosímil.

En general, debemos evitar caer en la tentación de emplear un lenguaje altisonante tanto a la hora de elegir la voz de un texto como de forjar nuestro estilo. Escribir buena literatura no pasa por retorcer el diccionario para extraerle los términos más alambicados, ni por redactar textos artificiosos repletos de frases larguísimas y adjetivos rebuscados. La virtud del escritor consiste en ver el

mundo a través de sus propios ojos, y así transmitirlo en sus textos. A la hora de escribir, hay que eludir la impostura y ser nosotros mismos. Como hemos visto, hay tantas voces como escritores, y ninguna es mejor que otra.

Para conseguir un efecto de verosimilitud tenemos, entre otros recursos, la voz. Si el hilo que une los diferentes elementos (términos, cadencia de las frases, descripciones, punto de vista del narrador, modos de hablar de los personajes, etc.) es consistente, el resultado será un conjunto que no llamará la atención del lector debido a alguna incongruencia en la relación entre sus partes; lo único que tendrá ante sus ojos será un todo coherente y sólido.

Los entresijos del método tienen que pasar desapercibidos para el receptor de la obra; como escritores, debemos trabajar mucho esos aspectos, pero han de permanecer invisibles al lector, que solo verá ese todo uniforme que es el mundo imaginado. La voz debe pasar inadvertida como herramienta, camuflada entre los hechos de la narración, para dejar que sea la historia la que hable por sí misma.

11

El tono y
la atmósfera

FORMACIÓN PARA ESCRITORES

SINJANIA

Hemos logrado que el lector se sitúe en nuestra historia gracias al tiempo y al espacio del que nosotros la hemos dotado; gracias a esos dos recursos hemos construido un entorno reconocible y verosímil, aunque ficticio, en el cual se desarrollará nuestro texto.

Sin embargo, todavía es posible añadir un elemento más para redondear nuestras narraciones: la atmósfera.

La atmósfera narrativa alude al clima emocional, al espacio psicológico, que envuelve a narrador y personajes e impera en el texto. Es decir, atañe a la forma en que la historia se presenta. Pero también atañe de forma inequívoca a la manera en que el lector recibirá la obra.

Julio Cortázar definía la atmósfera como «esa aura que pervive en el relato y poseerá al lector como antes había poseído, en el otro extremo del puente, al autor».

La atmósfera hace por tanto referencia al espacio en el que se sitúa la narración, pero en lugar de centrarse en el aspecto físico (que ya estudiamos en lecciones anteriores), lo hace en el aspecto metafórico.

Para su creación también es necesario recurrir a la descripción y hacer uso de entornos naturales, paisajes, edificios, habitaciones o cualquier otro espacio que sirva de marco a la historia. No obstante, para conseguir una atmósfera determinada habrá que fijarse en las propiedades emocionales de los lugares que se escojan: sus cualidades metafóricas.

Todos los relatos y todas las novelas tienen una determinada atmósfera, pero a menudo esta es de carácter neutro. En realidad, no todas las historias necesitan una atmósfera destacable, pero ciertos temas sí parecen pedirla. Tal es el caso de novelas de misterio o terror, es casi imposible escribir estos géneros sin armar buenas atmósferas. Pero también las atmósferas son básicas en novelas con un fuerte componente nostálgico o aquellas cuyos personajes se encuentran sometidos a una intensa presión que acaba por afectar a su equilibrio psicológico.

La atmósfera, cuando está bien lograda, es quizás, de entre todos los elementos que componen un texto literario, uno de los que resulta más claramente

perceptible para el lector. Mientras que puede permanecer al margen de otros elementos, la atmósfera logra afectarle directamente y consigue que se sienta de manera semejante a como lo hacen los personajes. Por eso es tan efectiva cuando se usa bien.

En pocas palabras, para construir una atmósfera hay que centrarse en la sensación que espacios, ambientes y descripciones pueden provocar en el lector. Y esa sensación se consigue gracias al tono del que nos sirvamos.

El tono

El tono es a la narración textual lo que la entonación a la conversación hablada; el tono de cada texto es único y debe corresponderse con la intención que la narración quiere transmitir: angustia, alegría, inquietud, incertidumbre, tristeza, regocijo... De él depende que una palabra sea una invitación, una amenaza, un insulto o una alabanza.

Podemos afirmar que, en cierta medida, el tono forma parte del punto de vista del narrador, puesto que se puede decir que representa la actitud emocional que el narrador mantiene hacia el argumento y hacia los protagonistas. Por tanto, el tono juega un papel muy importante en la construcción de la historia, pues esta variará sensiblemente según el acento que adopte la voz del narrador.

El registro de tonos posibles oscila entre la mayor implicación emotiva del narrador a la implicación nula del mismo. Si el narrador aparece implicado emocionalmente en la historia, el tono de la narración vendrá marcado por los sentimientos; pero si el narrador no está implicado emocionalmente en la narración, esta tendrá un carácter expositivo y en ella se ofrecerán hechos concretos antes que emociones.

Un mismo tono puede caracterizar todo un texto, o bien podemos encontrar distintos tonos en una misma narración, adecuándose a las distintas partes de la historia. Pero, en cualquier caso, es necesario reflexionar sobre qué tono

debemos imponer al texto para alcanzar nuestros fines y trabajar sobre él. Para ello, debemos prestar siempre atención a lo que la narración exige, asegurándonos de que texto y tono se corresponden, se identifican, se unen; si logramos esto, la calidad de nuestra narración aumentará de manera incuestionable.

La correspondencia entre tono y narración se produce, una vez más, gracias al lenguaje. Puesto que es necesario ajustar el tono a las características de lo que estamos contando en cada momento concreto de la narración, debemos adecuar las palabras a aquello que queremos transmitir.

Para ello debemos, en primer lugar, comprender con seguridad cuál es la situación que estamos narrando: por ejemplo, si se trata de una situación solemne, o si por el contrario se trata de una situación trivial, para encauzar por ahí el lenguaje del que nos serviremos para representarla.

Pero el tono de la narración vendrá también dado por otros aspectos, como es la relación del protagonista con su realidad: ¿es una relación de superioridad, de inferioridad, de indiferencia, de miedo, de sumisión?; ¿cómo interacciona el personaje con su entorno?; ¿qué vínculo le une al resto de personajes?; etc.

A continuación, vamos a repasar algunos tipos de tonos. Son solo una muestra para comprender lo variado que estos pueden ser y dar algunas pinceladas acerca de cómo se construyen. Sin embargo, es importante que tengamos en cuenta que, a parte de los ejemplificados, hay muchos otros tonos: nostálgico, opresivo, sentimental, íntimo, coloquial y un largo etcétera.

Encontramos un **tono humorístico** en la novela *¡Espérame en Siberia, vida mía!* de Enrique Jardiel Poncela:

La marcha por el pasillo concluyó abriendo una puerta pintada de almazarrón y entrando —Mario primero y el «señor Vicente» después— en una especie de desván repleto de cubas de vino, donde se hallaban reunidos los socios de la Unión General De Asesinos Sin Trabajo.

Eran cuarenta y dos hombres cuyas caras revelaban la ferocidad más inefable, esa ferocidad que solo logra uno encontrar en los rostros de los escritores dramáticos cuando se estrena con éxito la comedia de un compañero. Estaban todos sentados en lo alto de las cubas, con las piernas colgando y las gorras ladeadas hacia el suroeste. En el foro, en una cuba mayor que las demás, reposaba la Junta Directiva, compuesta por un Presidente, un Vicepresidente, un Secretario, cuatro Vocales y dos Consonantes. El Presidente tenía a su vera un bote de «melocotón al natural» lleno de piedrecitas y que, al agitarse, hacía el oficio de campanilla.

Jardiel Poncela se sirve de diversos aspectos para construir el tono humorístico de su narración. El primero es, naturalmente, la situación: una reunión de sicarios —sin trabajo— que se produce en la bodega de un bar. El nombre de la asociación, que imita en clave de humor el de una asociación profesional, también contribuye a la hilaridad: Unión General De Asesinos Sin Trabajo.

Otros detalles contribuyen al humorismo: las gorras de los asistentes «ladeadas hacia el suroeste», la lata de melocotón «al natural» llena de piedras que hace las veces de campanilla o la composición de la junta directiva, que incluye «cuatro vocales y dos consonantes».

Por su parte, algunos pasajes de *Solaris*, de Stanislav Lem, se caracterizan por su **tono académico**, del que el autor se sirve para describir el planeta que da nombre a la novela:

Solaris había sido descubierto casi cien años antes de que yo naciera. El planeta gira alrededor de dos soles gemelos: el rojo y el azul. Durante más de cuarenta años ninguna nave se había acercado a él. En aquella época, se daba por segura la teoría de Gamow-Shapley sobre la imposibilidad de que existiera vida en los planetas de estrellas binarias. Las órbitas de estos planetas varían constantemente a causa del juego de la gravitación alrededor de la pareja de soles. Las perturbaciones que causan encogen y amplían alternativamente la órbita y, si se origina cualquier tipo de vida, esta se ve destruida o bien por la radiación, o bien por el frío

helador. Estos cambios se producen a lo largo de millones de años, por tanto, dentro de la escala astronómica o biológica (dado que la evolución requiere varios cientos de millones, sino billones de años), en un periodo muy corto.

Según los cálculos iniciales, se suponía que Solaris se acercaría al cabo de quinientos mil años a la distancia correspondiente a media unidad astronómica de su sol rojo y, transcurrido otro millón de años, caería en su ardiente precipicio.

El tono académico de Lem se construye, en parte, porque el fragmento es expositivo e impersonal, simplemente aporta datos objetivos. Pero, además, usa conceptos técnicos y científicos como «órbita», «estrella binaria», «gravitación», «radiación», «escala astronómica o biológica», «evolución» o «unidad astronómica», que presuponen ciertos conocimientos por parte del lector. También imita al lenguaje académico al citar una teoría científica: la teoría de Gamow-Shapley.

Daniel Defoe, por su parte, opta por servirse de un **tono solemne** en su famosa obra *Robinson Crusoe*:

Me urgió a que me fijara y me diera cuenta de que los estados superiores e inferiores de la humanidad siempre sufrían calamidades en la vida, mientras que el estado medio padecía menos desastres y estaba menos expuesto a las vicisitudes que los estados más altos y los más bajos; que no padecía tantos desórdenes y desazones del cuerpo y el alma, como los que, por un lado, llevaban una vida llena de vicios, lujos y extravagancias, o los que, por el otro, sufrían por el trabajo excesivo, la necesidad y la falta o insuficiencia de alimentos y, luego, se enfermaban por las consecuencias naturales del tipo de vida que llevaban; que el estado medio de la vida proveía todo tipo de virtudes y deleites; que la paz y la plenitud estaban al servicio de una fortuna media; que la templanza, la moderación, la calma, la salud, el sosiego, todas las diversiones agradables y todos los placeres deseables eran las bendiciones que aguardaban a la vida en el estado medio; que, de este modo, los hombres pasaban tranquila y silenciosamente por el mundo y

partían cómodamente de él, sin avergonzarse de la labor realizada por sus manos o su mente, ni venderse como esclavos por el pan de cada día, ni padecer el agobio de las circunstancias adversas que le roban la paz al alma y el descanso al cuerpo; que no sufren por la envidia ni la secreta quemazón de la ambición por las grandes cosas, más bien, en circunstancias agradables, pasan suavemente por el mundo, saboreando a conciencia las dulzuras de la vida, y no sus amarguras, sintiéndose felices y dándose cuenta, por las experiencias de cada día, de que realmente lo son.

Este fragmento, serio y grave, tiene cierta actitud moralizante mientras describe las bondades de quienes se conforman con una fortuna media. Para ello alude a las virtudes de una vida tranquila, a la búsqueda de la paz y la felicidad por medio de una existencia que rehúya la ambición. Y se sirve precisamente de palabras como «calamidades», «desastres», «vicisitudes», que opone a «paz», «plenitud» y «deleite»; o «vicios», «lujos» y «extravagancias», que contrapone a «templanza», «moderación», «calma». De este modo crea el contraste entre los modos de vida indeseables y el que deberíamos seguir.

Por último, analicemos el **tono irónico** del que sirve Laurence Sterne en su novela *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*.

En el mismo pueblo donde vivían mis padres habitaba el cuerpo delgado, erguido, maternal, notable, bondadoso y anciano de una partera, quien con la ayuda de un poco de sentido común y algunos años de plena dedicación a su menester (para el que no confió demasiado en sus propias fuerzas y sí mucho en las de la naturaleza), adquirió una reputación no despreciable en el mundo. Ese mundo, para mejor informar a su Señoría, no va más allá de un pequeño círculo de cuatro millas inglesas de diámetro, sobre poco más o menos, inscrito en el del mundo de verdad. En él, la vivienda campestre, donde vivía esta buena señora ya anciana, formaba el centro.

El narrador de Sterne —el propio Tristram Shandy— se muestra irónico ya en el modo de describir a la partera de la que habla: «habitaba el cuerpo delgado, erguido, maternal, notable, bondadoso y anciano de una partera»; no la define como ser humano, sino como un cuerpo de determinadas características. Y aunque señala que la mujer alcanzó reputación en su mundo, añade acto seguido que ese mundo no abarcaba más de cuatro millas. La mordacidad del narrador de Sterne no alcanza solo a la partera, pues la usa también al referirse a sí mismo e, incluso, al propio lector de la obra, al que alude sin cesar (como en este caso, cuando le llama «señoría»).

Como podemos apreciar con estos ejemplos, la elección del tono narrativo suele vincularse al tipo de tema de la narración, así como a la forma en que dicho tema se quiera exponer. Así, el humorismo de Jardiel Poncela, la solemnidad del narrador de Defoe o el tono académico del de Lem.

Sin embargo, una posibilidad que dota de gran expresividad a la narración es la que resulta del contraste entre el tema planteado y el tono utilizado. Tal es el caso de Sterne, que parodia así las novelas biográficas tan en boga en su época. O es también lo que ocurre, por ejemplo, en el relato de Julio Cortázar «Instrucciones para llorar»: en él, el tema se vincula con la emoción, pero el tono es impersonal, explicativo, al estilo de unas instrucciones de uso.

Dejando de lado los motivos, atengámonos a la manera correcta de llorar, entendiendo por esto un llanto que no ingrese en el escándalo, ni que insulte a la sonrisa con su paralela y torpe semejanza. El llanto medio u ordinario consiste en una contracción general del rostro y un sonido espasmódico acompañado de lágrimas y mocos, estos últimos al final, pues el llanto se acaba en el momento en que uno se suena enérgicamente. Para llorar, dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes en los que no entra nadie, nunca. Llegado el llanto, se tapaná con decoro el rostro usando ambas manos con la palma hacia adentro. Los niños llorarán con la manga del saco contra la cara, y de preferencia en un rincón del cuarto. Duración media del llanto, tres minutos.

Tengámoslo siempre presente: el tono viene marcado en gran medida por el lenguaje que escojamos para narrar. Hemos analizado en algunos de los ejemplos anteriores las palabras elegidas por los autores para construirlo. Pero también la longitud de las frases, de los párrafos o el tipo de diálogos que intercalemos van a contribuir al tono de la narración.

Hay, por tanto, diferentes formas de trabajar el tono, pero siempre debemos tener presente que este debe resultar para el lector una insinuación, un bordonéo sonando por detrás de lo que se narra (y a la vez formando parte de lo que se narra) que evoque en su oído esa idea que buscamos transmitir.

Esa sensación de sonoridad del tono vendrá dada por la coloración de las palabras, por sus cualidades tanto onomatopéyicas como evocadoras; es decir, por las relaciones que propone su campo semántico.

El campo semántico

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, llamamos campo semántico a un grupo de palabras que están relacionadas por su significado. Y podemos servirnos de todas esas palabras que tienen un significado común para reforzar el tono de nuestro relato.

Así, si queremos dar una sensación de oscuridad, nos serviremos de aquellas palabras que pertenezcan al campo semántico de la dicha palabra (oscuridad), como *noche*, *tiniebla*, *tenebroso*, *negrura* o *lóbrego*. Salpicando nuestra narración con esta sociedad de palabras, unidas por su significado, lograremos transmitir al lector de manera inequívoca esa sensación de oscuridad que buscamos.

Observemos en el siguiente fragmento de *La lluvia amarilla* cómo Julio Llamazares ha dado con un tono que logra evocar en nosotros la sensación de ruina mediante el uso de palabras como *destrucción*, *irreparable*, *musgo*, *carcoma*,

moho, podrido, arrumbar, óxido, podredumbre y desplomar; pero aplicándolas no solo a la palabra casa, sino también a tejados, paredes, esqueleto o vigas.

Salvo la de Gavín, que un rayo atravesó de arriba abajo cuando aún prácticamente estaba intacta, el proceso de destrucción siempre era el mismo, e igual de irreparable, en cada casa. El moho y la humedad roían en silencio, primero, las paredes, más tarde, los tejados, y, luego ya, como si de una lepra se tratara, el esqueleto descarnado de las vigas en que aquéllos se apoyaban. Después, aparecían los líquenes silvestres, las negras garras muertas del musgo y la carcoma, y, al fin, cuando la casa entera estaba ya podrida hasta sus últimas sustancias, el viento o una nevada acababan arrumbándola. Yo escuchaba en la noche el crujido del óxido, la oscura podredumbre del moho en las paredes, sabiendo que, muy pronto, sus brazos invisibles alcanzarían también mi propia casa. Y, a veces, cuando la lluvia y la ventisca arreciaban detrás de los cristales y el río retumbaba como un trueno en la distancia, de repente, me despertaba en medio de la noche el estruendo brutal de una pared al desplomarse.

Por otra parte, el campo semántico también se puede utilizar para fraguar el tono de una narración en un sentido muy diferente, inverso; es decir, podemos usar una serie de palabras que compartan campo semántico, pero en un contexto opuesto al que sería el propio de dichos términos. De esta manera, construiremos el tono en un sentido contrapuesto, una tarea difícil, pero que puede dar un excelente resultado para atraer la atención del lector.

O podemos, como ya vimos con el ejemplo del fragmento de *Robinson Crusoe*, contraponer las palabras de dos campos semánticos opuestos para crear un contraste de ideas o sensaciones.

La atmósfera

La atmósfera de una narración es invisible, intangible, inasible, pero a pesar de ello es un punto clave en la construcción de una realidad verosímil para el lector (ya vimos que no necesariamente verídica o real), de modo que este pueda penetrar en la historia, formar parte de ella.

Podemos decir que la atmósfera es algo así como un aire, un sabor, un rastro psíquico; ahora bien, como en el caso del tono, ese énfasis debe darse con sutileza, con indicaciones y sugerencias delicadas.

La atmósfera viene dada por la puesta en común de diferentes elementos, que contribuyen a generar un efecto total por acumulación. En su formación intervienen no solo los lugares concretos donde transcurre la acción (una habitación o un sótano, por ejemplo), sino también los personajes y sus actitudes, la época histórica, el tiempo meteorológico (ya hemos hablado de la falacia patética) e incluso la manera de hablar de narrador y personajes. La conjunción de todos esos componentes creará una sensación concreta que el escritor debe prever, con objeto de provocar en el lector una u otra reacción.

La noche era profunda. No veía nada delante de mí, ni a mi alrededor, y las ramas de los árboles chocaban entre sí llenando la noche de un incesante rumor. Finalmente vi una luz y en seguida mi compañero llamó a una puerta. Nos contestaron los gritos agudos de unas mujeres. Después una voz de hombre, una voz sofocada, preguntó:

«¿Quién es?». Mi guía dio su nombre. Entramos. Fue un cuadro inolvidable.

Un hombre viejo de pelo blanco y mirada loca, con la escopeta cargada en la mano, nos esperaba de pie en mitad de la cocina mientras dos mozarrones, armados con hachas, vigilaban la puerta.

Distinguí en los rincones oscuros a dos mujeres arrodilladas, con el rostro escondido contra la pared.

«El miedo» – Guy de Maupassant

Vemos aquí cómo Maupassant crea una atmósfera inquietante gracias en parte a que sitúa su acción en una casa situada en medio de un bosque, en plena noche, pero también debido a la actitud de los personajes, ya que el protagonista se encuentra con hombres armados y mujeres asustadas.

Podemos decir que la atmósfera es en gran parte consecuencia de la dramatización de lugares, ambientes, épocas... es decir, que es fruto de la intención del escritor de convertir un paisaje, una edificación, un momento del día, etc., en un personaje más de su narración. Un personaje que no solo tiene un carácter concreto, sino que además será capaz de establecer una relación con el resto de los personajes que intervienen en la historia.

Surgido así de las brumas espectrales de aquel desierto de hierba, a orillas de un mar vacío, era un lugar muy curioso aquel Almirantazgo. Frente a nosotros, más allá de un trozo de landa roída por los cardos y limitada por unas cuantas casas largas y bajas, la niebla agrandaba los contornos de una especie de fortaleza ruinoso. Aparecía, detrás de los fosos medio cegados por el tiempo, como una potente y pesada mole gris de muros lisos, en los que tan solo se abrían algunas aspilleras y unas pocas troneras para los cañones. La lluvia ponía como una coraza en aquellas losas relucientes. El silencio era el de una ruina abandonada; por las rondas, llenas de barro, ni siquiera se oyen las pisadas de un centinela; algún que otro matojo empapado de lluvia hendía los parapetos de líquenes grises; en los vertederos que daban a los fosos se mezclaban hierros retorcidos y cascotes de vasijas rotas. La poterna de entrada descubría el extraordinario espesor de los muros; las altas épocas de Orsenna habían dejado su monograma en aquellas bóvedas bajas y enormes por las que corría un aire de moho y antiguo poderío.

El mar de las Sirtes –Julien Gracq

Ese es el caso de la fortaleza del Almirantazgo en *El mar de las Sirtes*, la novela de Julien Gracq. La fortaleza representa el antiguo esplendor y presente decadencia de toda una nación. Las descripciones morosas de su estado abandonado y casi diríamos que melancólico logran convertirla en un personaje más cuya presencia acompaña las andanzas del protagonista a lo largo de toda la obra. La fortaleza es como un viejo soldado que permanece en su puesto esperando un zafarrancho de combate que nunca llega, hasta que los años de espera e inactividad logran que pierda no solo las fuerzas, sino también el interés en la batalla en la que un día deberá participar.

Al igual que el tono, podemos decir de la atmósfera que a menudo forma parte del punto de vista del narrador, pues de alguna manera alude a sus percepciones sensoriales. Si aquel tenía su origen en la actitud emocional del narrador, esta se basa en su reacción a los estímulos del entorno en que transcurre la narración. El tono es espiritual; la atmósfera casi material. Por eso a menudo trabajar una atmósfera implica el uso de un narrador en primera persona.

De este modo, mediante asociaciones y significados que pasan desapercibidos a priori para el lector, se crea un efecto unitario y coherente que se extiende por toda la narración. Así, la atmósfera actúa como el fondo en el que acontecen los sucesos, pero también como catalizador de la historia; además interactúa con la vida psíquica y anímica de los personajes, dando consistencia al texto.

Así sucede, por ejemplo, en *El señor de las moscas*. Un grupo de niños, que llegan por accidente a una isla en el Pacífico y quedan en ella sin supervisión adulta, sucumben con rapidez a la atmósfera salvaje y libre de su nuevo medio.

Había una poza al extremo del río, un pequeño lago retenido por la arena y lleno de blancos nenúfares y juncos afilados. [...] Oculto del sol, Jack se arrodilló junto a la poza y desplegó las dos grandes hojas que llevaba en las manos. Una de ellas contenía arcilla blanca y la otra arcilla roja. Junto a ellas había un trozo de carbón vegetal extraído de la hoguera. [...]

Se embadurnó de arcilla.

—¡Si tuviese un poco de verde!

Volvió hacia Roger el rostro medio pintado y quiso responder a la confusión que notó en su mirada:

—Es para cazar. Igual que se hace en la guerra. Ya sabes... Camuflaje. Es como tratar de parecerse a otra cosa... [...]

Jack estudió detalladamente un nuevo rostro. Coloreó de blanco una mejilla y la cuenca de un ojo; después frotó de rojo la otra mitad de la cara y con el carbón trazó una raya desde la oreja derecha hasta la mandíbula izquierda. Buscó su imagen en la laguna [...]. Un círculo de sol cayó sobre su rostro y en el fondo del agua apareció un resplandor. Miró con asombro, no a su propia cara, sino la de un temible extraño. [...] De un salto se puso en pie riendo con excitación. Junto a la laguna, su espigado cuerpo sostenía una máscara que atrajo hacia sí las miradas de los otros y les atemorizó. Empezó a bailar y su risa se convirtió en gruñidos sedientos de sangre. Brincó hacia Bill, y la máscara apareció como algo con vida propia tras la cual se escondía Jack, liberado de vergüenza y responsabilidad.

En el fragmento, Jack se pinta como un salvaje y esas pinturas le liberan «de vergüenza y responsabilidad». Ya no tiene por qué obedecer las normas y reglas que la civilización le ha inculcado y puede abandonarse a un estado primigenio y selvático. La atmósfera le ha vencido.

Pero el cambio de Jack llevará la acción hacia nuevos derroteros: el grupo de niños se dividirá en dos bandos, uno que trata de mantener cierto orden, y otro que se entrega a una vida salvaje. En *El señor de las moscas*, la atmósfera es entonces mucho más que un efecto, se convierte en un elemento estructural que sirve a la trama.

Cómo trabajar las atmósferas

La atmósfera es otro de esos recursos difíciles de construir, pero muy eficaces cuando se aplican con acierto. Hay varios elementos de los que podemos servirnos para construir nuestras atmósferas, tales como las descripciones, el lenguaje y la propia experiencia de los personajes.

Las descripciones

A la hora de crear una atmósfera, las descripciones se usan no meramente para que el lector se ubique en un espacio físico, sino que contribuyen a otorgar determinadas cualidades sensoriales a ese espacio para, a través de ellas, crear la atmósfera.

En *Rebeca*, de Daphne du Maurier, encontramos un ejemplo de atmósfera nostálgica. Ya su comienzo evoca la melancolía por la pérdida de Manderley, la casa solariega del esposo de la narradora y protagonista.

Anoche soñé que había vuelto a Manderley. Me encontraba ante la verja del parque, pero durante algunos momentos no pude entrar. La puerta estaba cerrada con candado y cadena. Llamé en sueños al guarda, pero nadie me contestó, y cuando miré detenidamente a través de los barrotes mohosos de la verja, vi que la caseta estaba abandonada.

No humeaba la chimenea y las ventanucas y sus celosías bostezaban en su abandono. Entonces, como todos los que sueñan, me sentí de repente dotada de una fuerza sobrenatural, y atravesé como un espíritu la barrera que me detenía. Serpenteaba el camino ante mí, retorcido y tortuoso como siempre, pero según avanzaba noté que había cambiado; ahora era estrecho y estaba descuidado, no como yo lo había conocido. Al principio me extrañó y no com-

prendí lo que había pasado; pero cuando tuve que bajar la cabeza, para no tropezar con una rama que cruzaba el camino, me di cuenta de lo ocurrido. La naturaleza había reconquistado lo que fue suyo y, poquito a poco, con sus métodos arteros e insidiosos, había ido invadiendo el camino, extendiendo por él sus dedos largos y tenaces. El bosque, siempre amenazador, incluso en tiempos pasados, había triunfado al fin. Oscuro y salvaje, llegaba hasta los bordes del camino.

Daphne du Maurier nos describe el Manderley al que, de manera recurrente, su protagonista regresa en sueños. Describe las verjas, la caseta del guardia y el camino que desde ellas conduce hacia la mansión. Pero, al margen del estado de abandono del lugar, du Maurier señala una serie de obstáculos que impiden a la protagonista avanzar hacia la que fue su casa: «la puerta estaba cerrada con candado y cadena», tiene que avanzar por un camino estrecho y «bajar la cabeza para no tropezar con una rama que cruzaba el camino». Esos obstáculos simbolizan la incapacidad real de la protagonista para regresar a su hogar destruido, perdido para siempre, y al que solo puede volver en sueños.

Como ves en este ejemplo, las descripciones a menudo tienen un sesgo, no son neutras, meras enumeraciones de formas, colores y tamaños. Pueden usarse de manera intencional para crear una impresión que afecta a los personajes, por supuesto, pero que traspasa las páginas y llega hasta el lector.

El lenguaje

En todos los ejemplos que hemos visto a lo largo de esta lección hemos resaltado la importancia que tienen las palabras para construir tonos y atmósferas.

Vastas panorámicas del espacio se arremolinaban ante mí en una dimensión desconocida, y en el centro veía una colección de cubos gigantes, esparcidos en una ensenada de agitada radiación violeta. Entre ellos se movían otras figuras enormes, cambiantes, unos

conos rugosos cuya talla alcanzaba los diez pies de altura y que reposaban sobre su base compuesta de un material semielástico, con escamas y bultos. De sus ápices salían cuatro miembros flexibles, cilíndricos, cada uno por lo menos de un pie de ancho, y de una sustancia similar, aunque más parecida a la carne, a la de los conos. Estos eran los supuestos cuerpos de los miembros que los coronaban. Según pude observar, tenían la capacidad de contraerse y dilatarse algunas veces hasta alcanzar una medida de largo similar a la altura del cono al que estaban adheridos. Dos de estos miembros tenían unas enormes garras en el extremo, mientras que un tercero llevaba una cresta de cuatro apéndices rojos con forma de trompeta, y el cuarto acababa en un globo amarillo de dos pies de diámetro, en medio del cual había tres enormes ojos, de un ópalo oscuro, que, dada su posición en el miembro elástico, podían volverse en cualquier dirección. Fue una escena que me causó gran fascinación, pero al mismo tiempo me inspiraba una repelencia atroz, dada la absoluta extrañeza y el aura de temibles descubrimientos que se desprendía de ella.

«La Hermandad Negra» – H.P. Lovecraft y August Derleth

En este ejemplo encontramos palabras que se engloban dentro de un mismo campo semántico: constantes referencias a términos biológicos («escamas», «garras», «apéndices») que nos remiten a lo animal, a lo reptante, a lo repulsivo; los términos que se refieren a lo geométrico («conos», «cilíndricos»), aplicados a los organismos desconocidos, nos provocan una sensación de extrañamiento. No existen criaturas con esas formas en la Tierra, lo cual azuza nuestra imaginación y pone en marcha una serie de connotaciones evidentes: si no hay un ser con forma cónica, ese ser no es de este mundo, luego no sé cómo reaccionar ante lo que la narración me describe.

Veamos ahora un ejemplo de una atmósfera radicalmente distinta:

Cuando iba a empezar a probar los pasteles le pidieron que cantara alguna canción popular inglesa. Después de dejar que insistieran un rato, cantó una romanza sobre un alegre caballero que, al dar

una serenata a su amada, encuentra en su balcón unos guantes y una escalera de cuerda que no son suyos. Era una canción malvada, pero era la única que sabía Billee que pudiera hacer reír. Constaba de cuatro estrofas, todas eran largas y no eran nada graciosas para un auditorio francés, aunque incluso para un auditorio inglés Little Billee carecía por completo de aptitudes cómicas.

Sin embargo, fue muy aplaudido al final de cada estrofa. Cuando terminó le preguntaron decepcionados si estaba totalmente seguro de que la canción no era más larga, y mostraron su disgusto. Entonces los estudiantes, montando como a caballo sobre sus sillas bajas, de robustas patas, y agarrados al respaldo, empezaron a galopar alrededor del estrado con mucha seriedad: la procesión más extraña que el joven inglés había tenido ocasión de presenciar en su vida. Billee empezó a reírse con tal gana que las lágrimas le corrían por las mejillas. Al terminar la procesión no pudo comer ni beber de la risa. [...]

Trilby – George du Maurier

El tono alegre de esta narración se identifica a la perfección con la descripción de un festejo, pero *Trilby* es la historia de un amor contrariado con un triste final a la que, sin embargo, el autor le confiere una atmósfera alegre, vital, puesto que el narrador está relatando unos hechos que acontecieron en unos años felices de la vida de sus protagonistas, logrando gracias a la creación de la atmósfera que esa felicidad se traspase a la historia.

En este fragmento encontramos palabras como «pasteles», «alegre caballero», «hacer reír», «aptitudes cómicas»...

Ya hemos visto antes como Lovecraft usaba el campo semántico para reunir palabras con la finalidad de crear una sensación de desagrado, misterio y pavor en el lector.

Como es natural, los adjetivos juegan un papel importante a la hora de crear atmósferas sirviéndose del lenguaje. La riqueza de la adjetivación contribuye no solo a crear imágenes vívidas, sino también a construir sensaciones.

En el fragmento de «La hermandad Negra» encontramos «desconocida», «atroz» «temible»... George du Maurier usa «alegre», «graciosas», «cómicas»; fijémonos en que aunque las usa en un sentido negativo —«no eran nada graciosas», «carecía por completo de aptitudes cómicas»—, el efecto que se logra es justamente el contrario, porque el conjunto de la narración transmite una idea de jovialidad y diversión.

También los verbos juegan un papel importante. En Lovecraft encontramos «arremolinaban», «movían», «contraerse y dilatarse»: y en du Maurier «cantó», «dar una serenata», «hacer reír».

Asimismo, los nombres también cumplen un papel. En Lovecraft encontramos «escamas», «bultos», «extrañeza» «repelencia»; y en du Maurier «cómicas» y «risa».

Todas esas palabras, nombres, adjetivos y verbos han sido elegidos para crear un estado en el personaje y una impresión en el lector. En definitiva, para crear una atmósfera y un tono.

La experiencia del personaje

Hemos repasado cómo la acertada elección de las palabras con las que se construyen las descripciones de los espacios, los seres y los objetos que intervienen en la historia contribuye a crear atmósferas. Pero si lo hace es porque a través de esos recursos se logra transmitir de forma elocuente el estado de ánimo de ese personaje que se relaciona con esos seres, espacios y objetos.

Como el escritor no dispone de otro material, esa sensación se transmite de nuevo mediante las palabras.

El narrador de Lovecraft describe a los extraños seres que contempla «en una dimensión desconocida». Y señala que la escena la causa «gran fascinación», pero al tiempo «una repelencia atroz», una «absoluta extrañeza». En efecto, el narrador ha hecho un «temible descubrimiento», pues ante él tiene a los Primi-genios, llegados hace eones a la Tierra desde el vasto espacio exterior.

Mientras en *Trilby*, el narrador describe la chocante procesión en la que los compañeros de Little Billee montan en sus sillas a horcajadas y giran con seriedad en torno a la mesa; esa escena provoca que Billee ría hasta que las lágrimas corren por sus mejillas y no pueda comer ni beber a causa de la risa.

Lo que el personaje presencia o hace contribuye así a reforzar la atmósfera, pues le vemos reaccionar a ella y podemos reconocer y compartir sus sentimientos.

Para concluir, podemos decir que la atmósfera se compone mediante numerosos elementos. Tal vez el más relevante de todos sea el lenguaje, la adecuada elección de las palabras, pero tampoco podemos perder de vista las descripciones, el tono, el punto de vista o el ritmo. La conjunción de todos estos recursos contribuirá a crear una atmósfera determinada: aquella que decidamos para nuestra historia.

12 Revisión

A lo largo del curso hemos repasado los principales elementos y recursos de los que disponemos como escritores para componer nuestras obras. Esos recursos y técnicas son nuestras herramientas y debemos aprender cuál es su uso y como manejarlas. Ahora bien, sin perder nunca de vista dos cosas:

La primera es que nunca se debe tomar por dogma el uso de los diferentes recursos y elementos. En la creación literaria, en la escritura, no hay reglas, no hay fórmulas, no hay nada prohibido. No debemos aferrarnos a la explicación de un recurso o al ejemplo con el que hemos llegado a comprenderlo como si fuera algo inmutable, una ley que sí o sí hay que acatar.

En escritura no hay recetas, fórmulas o normas. Como autores únicamente podemos asegurarnos de que conocemos bien los ingredientes para luego crear nuestras propias formulaciones.

Como en un laboratorio, es un proceso de ensayo y error. Practicando y explorando las diversas posibilidades de combinación de los elementos es como lograremos dar con nuestra propia fórmula. Si se es un buen escritor esa fórmula dará lugar a buenas obras; si se es un escritor excelente la formulación dará lugar a esas obras que acaban por resultar canónicas porque en ellas hay nuevos modos de hacer gracias a los cuales la ciencia literaria avanza un paso.

La segunda cosa que no debemos perder de vista es que si bien los elementos de la ficción pueden estudiarse por separado, en la obra no funcionan como piezas aisladas. Por el contrario, juntos forman un todo orgánico e indiviso que tiene una finalidad expresiva.

Pensemos en el texto literario como un reloj: está formado por diferentes piezas, muelles, ruedas, engranajes y resortes. Un relojero sabe para qué sirve cada una de ellas, las conoce de manera individual. Y sabe cómo organizarlas para convertirlas en un instrumento que sirve para medir el tiempo. La diferencia (importante) es que no existen muchas maneras de montar un reloj. Mientras que existe un número bastante amplio de formas de montar un texto literario.

Por tanto, no se trata meramente de conocer las técnicas narrativas. Se trata de comprenderlas, de no usarlas como una mera fórmula, sino de entender las diferentes maneras en que se pueden engranar en un texto.

Por todo lo anterior el proceso que lleva desde la concepción de la idea a su plasmación en un texto finalizado es tan importante. A ese proceso le denominamos el proceso de escritura.

El proceso de escritura

El proceso de escritura es clave para todo escritor porque es un elemento básico tanto a la hora de escribir buenas obras como para ser un escritor productivo.

Todo escritor tiene un proceso de escritura, lo que sucede es que en muchas ocasiones no es consciente de él. Con el paso del tiempo, sobre todo si el escritor es un poco organizado y consecuente con su trabajo, va tomando conciencia de su proceso de escritura y puede incluso trabajar para mejorarlo.

Esto significa que 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 autor. E incluso puede tener ligeras variaciones de una obra a otra, según las características de lo que se escriba en cada momento.

A pesar de que cada autor debe crearse su propio proceso de escritura, proponemos a continuación un marco general que puede servir como base.

Las tres etapas del proceso de escritura

Como queda dicho, el objetivo del proceso de escritura es avanzar desde la idea al texto de manera metódica. Lograr que ese argumento que hemos vislumbrado como un fogonazo tome cuerpo, se encarne en personajes y palabras y se convierta en una novela o en un relato. Pasar de la idea germen a la obra finalizada.

Por eso podríamos dividirlo en tres etapas: una primera de planificación, una segunda de escritura y una última de revisión.

Fase de planificación

El primer paso que debemos dar como parte de un proceso de escritura efectivo consiste en refinar la idea.

Ya sea que acabemos de vislumbrar un buen argumento, ya sea que vayamos a comenzar a trabajar en alguna de las ideas que atesoramos en una libreta, lo primero que debemos hacer es asegurarnos de que esa idea tiene la entidad suficiente para convertirse en una obra literaria y valorar en qué tipo de obra podría convertirse: un relato, una novela, una novela corta...

Siempre es necesario dar al proceso creativo su adecuado tiempo de maduración para no caer en una escritura irrelevante. Una vez que nos hayamos asegurado de que nuestra idea tiene entidad suficiente para tomar cuerpo, toca planificar.

Conviene trazar un plan, aunque sea somero, de la forma en que planeamos contar la historia: ¿quién será su narrador?, ¿en qué momento comenzaremos a narrarla y cuál será su final? ¿Cuál será el conflicto y cuál el elemento detonador que lo presente?, ¿qué rasgos tendrán los personajes principales y cómo se enfrentarán al conflicto?, etc.

Se trata de sopesar las herramientas y recursos que conocemos (las que hemos repasado a lo largo de este curso) y elegir las que mejor puedan ayudarnos a construir nuestra historia, las que puedan plasmar su tema y su significado de manera más adecuada y potenciar la expresividad del conjunto.

La fase de planificación no es únicamente necesaria cuando proyectamos escribir una obra larga, como una novela, también piezas cortas como los relatos necesitan de ella.

No nos conformemos con esbozar ese plan en nuestra cabeza: tomar notas y hacer esquemas nos ayudará a ver claras las posibilidades de la obra, descartar opciones flojas y plantear posibilidades interesantes.

Esas notas serán también nuestra guía durante la fase de escritura. Así podremos valorar si nos ceñimos al plan previsto y rectificar posibles desvíos. O, en el caso de que surja alguna idea provechosa al margen del plan trazado, sopesar los cambios que implica en el resto de la historia para que no se cuele incoherencias o inconsistencias.

En resumen, esbozar un plan previo nos ayudará a tomar por anticipado las mejores decisiones para nuestra obra. También a desarrollar una escritura consciente y a erradicar la escritura impulsiva, ese tipo de escritura que nos aboca a lanzarnos a escribir apenas tenemos un atisbo de la historia, de un modo casi compulsivo. No hemos de olvidar nunca que la escritura es una larga paciencia.

La fase de escritura

Tras una fase de planificación concienzuda estaremos listos para abordar la fase de escritura.

Justamente, es la planificación la que nos permitirá tomar por adelantado las decisiones importantes sobre la obra. Así podremos dedicarle el cien por cien de nuestra atención a la construcción del texto durante el proceso de escritura. No será necesario estar pendiente de la estructura, de los giros argumentales, de si es mejor que suceda esto o aquello otro: todo ese trabajo ya estará hecho y podremos concentrarnos en trabajar con fineza la escritura en sí.

Con un trabajo de planificación sólido a nuestras espaldas, nuestra atención podrá concentrarse en visualizar mejor las situaciones y acciones que darán lugar a las escenas; imaginar los escenarios para describirlos con detalle; detenerse en esos matices imprevistos de los personajes o del conflicto que surgen mientras se escribe para hacerlos constar, etc.

Pero, además, la fase de escritura es el momento de permitir que las palabras broten y corran por la página, de poner una palabra tras otra para recrear con ellas la historia que hemos imaginado. Sin duda, este es el momento preferido de todo escritor. Pero es importante, de nuevo, no abandonarse a la escritura impulsiva, sino mantener en todo momento el control y practicar una escritura consciente y pausada.

Es escribir de una manera consciente lo que nos permitirá escribir bien.

Escribir bien significa, en primer lugar y como es lógico, escribir correctamente, y eso implica emplear tiempo para pensar cada frase y volver sobre aquellas que puedan resultar incorrectas, oscuras o farragosas.

Pero cuando se escribe literatura se deben contemplar además otros elementos, más allá de la mera corrección lingüística. Hay, por supuesto, que elegir con cuidado cada palabra.

Recordemos que una obra literaria se construye únicamente con palabras, las palabras son el elemento básico de toda obra de ficción. Ellas son las que ayudan a que el lector se forme una imagen de lo que le estamos contando, son capaces de hacer que experimente lo que narramos y, de hecho, son la mejor manera de retener su atención que existe.

Pero también es necesario organizar las palabras en frases sonoras y rítmicas que se articulen en párrafos bien ordenados. Un buen escritor se afana en buscar efectos melódicos que le ayuden a resaltar ideas y, en general, a volver su escritura más literaria.

El escritor cuenta además con un sinnúmero de recursos —metáforas, enumeraciones, concatenaciones, oxímoron...— que puede emplear para subrayar el sentido, reforzar la sonoridad y el ritmo y, en definitiva, mantener la atención del lector —quedémonos con la idea de que el lenguaje es la red más efectiva para atrapar entre sus mallas al lector, cuando nos esforzamos en usarlo bien—. Durante la fase de escritura será el momento de elegir y aplicar esos recursos.

También durante la fase de escritura es probable que surjan ideas, perspectivas o posibilidades que supongan alteraciones respecto a lo previsto en el plan preliminar. Es la magia de la creación.

Debemos ser flexibles y permitir que la historia tome vida y nos sorprenda. Pero, una vez más, no debemos perder el control que en todo momento debemos ejercer sobre la obra.

Conviene entonces detener la escritura y sopesar adecuadamente esas nuevas ideas, explorándolas y cotejándolas con el plan original. Si nos parece que contribuyen decididamente a mejorar la obra, corresponderá adoptarlas. No sin antes reelaborar nuestro plan maestro para asegurarnos de que los cambios que vamos a incluir encajan con el conjunto, tanto con aquello que ya hemos escrito como con lo que resta por escribir.

Puede suceder que durante la fase de escritura nos quedemos bloqueados, sin saber cómo proseguir la narración de nuestra historia. Si hemos hecho un buen trabajo previo es más raro que pase, porque tendremos claro por dónde llevar la obra, pero no obstante puede ocurrir. Escribir no es un trabajo mecánico, retomar el trabajo interrumpido el día anterior no siempre resulta fácil, a veces, sencillamente, no se sabe por dónde proseguir.

Un sistema interesante para sortear este problema es utilizar la técnica de las escenas inconclusas. Se trata, simplemente, de dejar el trabajo en medio de una acción, un diálogo o una descripción. Así en la siguiente sesión de escritura solo tendremos que retomar desde donde lo dejamos y nos resultará muy sencillo continuar a partir de ahí.

Muchos autores se han servido de esta técnica. Por ejemplo, Juan Rulfo en un artículo titulado *Pedro Páramo, treinta años después*, explica: «Dejaba párrafos a la mitad, de modo que pudiera dejar un rescoldo o encontrar el hilo pendiente del pensamiento al día siguiente».

También Ernest Hemingway se servía de esta técnica, como explica en su libro autobiográfico *París era una fiesta*: «Cada día seguía trabajando hasta que una cosa tomaba forma, y siempre me interrumpía cuando veía claro cómo tenía que seguir. Así estaba seguro de continuar al día siguiente».

Fase de revisión

Por último, tras la planificación y la escritura, llega el momento de la fase de revisión. Esta es una parte determinante del proceso de escritura, así que vamos a examinarla en detalle.

La revisión

La de revisión es considerada quizá la fase menos brillante del proceso de escritura, pero es sin duda necesaria y, tal vez, la más importante. A pesar de ello, a menudo no se le concede la importancia que tiene.

Como escritores, debemos ser conscientes de una realidad: no se escribe una obra perfecta a la primera, por eso la revisión siempre es precisa. Pero, además, durante la fase de revisión podemos aprender mucho sobre nuestros propios procesos, mecanismos y tics a la hora de escribir.

He aquí un pasaje extraído del diario de Laura Freixas en el que comenta la finalización y el comienzo de la corrección de su novela *Amor o lo que sea*.

7 de abril 2003

Terminé. De pronto todo lo que quería decir en el último capítulo me pareció que ya estaba dicho, que era hojarasca, que valía más un final sobrio, un poco seco. Pero quizá es solo por las ganas que tenía de terminar, de imprimir... Como me suele ocurrir, no ha sido un gran momento: más bien lo que siento ahora es cansancio, sí, el cansancio contenido, reprimido, negado, que ahora sale... Además, el momento no puede ser un clímax porque sé muy bien que es un falso final, que es solo el fin de la primera etapa, la más importante desde luego, pero el principio de otra o mejor dicho otras: dejar reposar, dar a leer a los amigos... aquilatar sus opiniones... volver

a dejar reposar, a releer, a corregir... Pero bueno, la primera lectura será la mía. Tengo de veras curiosidad por lo que pensaré el lunes próximo, cuando la relea de corrido, en la biblioteca de la Universidad, en Barcelona.

22 de abril 2003

La releí y no me pareció mal. Hay que replantear el principio y el final, pero es solo un 20 % o así del total, el resto está bien, creo que tiene agilidad, buenos personajes, y que las reflexiones sobre biografías de escritores le dan eco, espesor, hacen que no quede demasiado pegada a la historia que se cuenta.

Diario de una escritora – Laura Freixas

Una vez que hemos llegado al final del texto, es el momento de volver al principio. Un relato (y, por supuesto, una novela) contendrá, al término de su redacción, múltiples errores, incorrecciones e inconsistencia que han ido surgiendo y acumulándose mientras escribíamos.

Como es lógico, la mayoría de las veces no es fácil ser consciente de esos errores mientras acometemos la tarea de escribir; otras veces sí somos conscientes, mientras escribimos, de que hay cosas que precisan ser pulidas, pero es más urgente terminar primero de plasmar, aunque sea de manera imperfecta, la historia que hemos planeado. En cualquier caso, una vez concluida la escritura del texto, siempre es necesario someter el resultado a una profunda revisión.

La escritura es una tarea ardua; esto quiere decir que, a pesar de toda la atención que hayamos puesto, habrá muchos tropiezos en el camino, cometeremos muchos errores y será preciso subsanarlos. Por cada buena frase que salga de nuestra imaginación habrá otras muchas que habrá que revisar, incluso eliminar, para que el conjunto del texto tenga valor.

Sin embargo, por dura que sea la tarea, lo principal es que haya «algo» que corregir: es decir, un texto. Por eso la tarea de revisión debe acometerse siempre después de la fase de escritura, una vez finalizada esta.

Sí que podremos, mientras escribimos, volver atrás para hacer pequeñas correcciones o simplemente seguir el hilo de la narración. Una manera a menudo efectiva de trabajar es releer antes de comenzar cada sesión de escritura lo que escribimos en la sesión anterior.

Repasar lo escrito es una forma de saber dónde nos encontramos dentro de la historia, enlazar unas escenas con otras o, simplemente, poder reanudar el trabajo donde lo dejamos el día anterior. Así retomamos el hilo y podemos realizar correcciones someras o de ortografía que vayan mejorando el texto sobre la marcha.

No obstante, lo adecuado es esperar a tener un texto concluido —un primer borrador— para emprender la fase de revisión. Por evidente que pueda parecer, si no hay un borrador sobre el que trabajar, no tendremos nada que revisar.

Por tanto, dejemos la tarea de la revisión para el final, cuando tengamos un texto completo que nos proporcione una imagen exacta de nuestro trabajo y él mismo nos dé las claves, al analizar el conjunto, de lo que es necesario enmendar.

Dejar reposar

Uno de los principios básicos más extendidos acerca de la revisión es que hay que dejar pasar un tiempo antes de acercarse de nuevo al texto. Muchos autores opinan que es mejor cuanto más tiempo repose un escrito.

Chéjov recomendaba: «Guardé el relato en un baúl un año entero y, después de ese tiempo, vuelva a leerlo. Entonces lo verá todo más claro».

Dejar reposar el texto antes de acometer una primera lectura (que será la primera de muchas más) con intenciones de revisar, corregir, eliminar, pulir y enmendar es absolutamente necesario.

Solo cuando se deja reposar se adquiere la distancia suficiente respecto al texto que permite juzgarlo con cierto desapasionamiento y con una mirada fresca y descansada.

Dejar reposar el texto nos permite descansar y volver después a él con ojos frescos.

Llegar al final de la fase de escritura agotado es perfectamente normal. Escribir es una actividad intelectual exigente que implica permanecer durante un lapso importante de tiempo concentrado en ella, haciendo trabajar nuestro cerebro para solventar problemas argumentales y demandándole esfuerzo para dar con las palabras y las frases apropiadas para contar nuestra historia.

De modo que lo apropiado es tomarse un descanso al concluir la fase de escritura. Mientras el texto reposa, también nosotros podemos descansar. Y ese descanso es muy necesario porque a continuación nos enfrentaremos a la fase de revisión y reescritura, que es también ardua y demandante. La revisión exige una gran atención y concentración, enfocarse en pequeños detalles, valorar con esmero cada palabra, cada frase y cada párrafo. De modo que no es buena idea iniciarla sin solución de continuidad, inmediatamente después de culminar la escritura.

Si encadenamos escritura y revisión comenzaremos esta última ya cansados, por lo que será más probable que cometamos errores y, en general, la calidad de nuestro trabajo se verá mermada.

Dejar reposar el texto también nos permite leer con ojos frescos.

Cuando terminamos de escribir un texto y acto seguido lo releemos con intención de revisarlo, en realidad nuestros ojos no ven el texto, lo que hacemos es recordarlo: sabemos lo que escribimos, las palabras todavía permanecen en nuestra memoria y ellas son las que acuden a nuestra mente; en realidad no estamos leyendo palabra por palabra y frase por frase. Ese es el motivo de que en ocasiones gazapos escandalosos sobrevivan a la fase de revisión.

Pero cuando se deja reposar un texto el tiempo suficiente luego puede leerse como si fuera de otro autor.

La gran pregunta es: ¿cuánto tiempo se debe dejar reposar el texto antes de acometer la lectura que inicia la fase de revisión?

Haruki Murakami apenas deja reposar el texto una o dos semanas, Stephen King aconseja dejarlo reposar durante unos meses y Chéjov hablaba de un año entero.

Como sucede a menudo en cuestiones de escritura, no hay una respuesta buena. La válida es la que le funcione a cada escritor. Por eso es tan importante afinar un proceso de escritura propio.

En cualquier caso, ese tiempo que nos tomamos antes de comenzar la corrección, sea mayor o menor, sirve para tomar distancia del trabajo realizado y nos permite ver bajo una nueva luz nuestra obra. Es decir, el tiempo nos permite tomar perspectiva frente a nuestro trabajo y detectar, con la relectura del texto, pasajes reiterativos o superfluos, incorrecciones gramaticales, contradicciones, etc.

A qué prestar atención

Podemos plantearnos la pregunta de qué debemos corregir, cómo saber qué partes son las que necesitan corrección. La respuesta a estas preguntas nos la dará la lectura detenida del texto.

Los errores ortográficos, sintácticos o gramaticales resultan fáciles de detectar y corregir, a poco que se tengan los indispensables conocimientos sobre ortografía y gramática que se le presuponen a un escritor.

También son fáciles de detectar las pequeñas contradicciones o incoherencias que pueda presentar el texto a modo de fallos de récord. Por ejemplo, si hemos descrito a nuestra protagonista vestida con una falda gris, pero luego hablamos de su vestido negro, la corrección resulta fácil.

Igualmente, al releer nuestro texto en el momento de la revisión también es conveniente prestar atención a la sucesión temporal de los hechos, para detectar

y subsanar posibles incongruencias. Debemos asegurarnos de que el paso del tiempo es comprensible a lo largo de toda la narración, puesto que esta presupone, precisamente, una sucesión en el tiempo, es decir, una cronología.

Si hemos usado analepsis, conviene comprobar que ese salto hacia atrás en el tiempo resulta comprensible para el lector, así como la vuelta al presente de la narración. En general hay que comprobar que el devenir del tiempo es claro, que no hay lagunas o inconsistencias.

En esencia, la lectura del texto terminado nos dará la clave de aquellas partes que obstruyen el natural fluir de la historia, bien porque la acción que narran sobra en la trama, bien porque hayamos incurrido en algún error al plantearla.

Algunos autores gustan de hacer la lectura de sus textos en voz alta, como método más apropiado para detectar las partes disonantes. Este método es especialmente útil a la hora de saber si las partes habladas (como vimos en la lección dedicada a los diálogos) son correctas, suenan de manera natural y no resultan forzadas. De este modo, nuestro oído nos indicará si el diálogo resulta falso o inverosímil, o si la actitud y el tono del personaje son los correctos.

Debemos detenernos en esas partes disonantes y recapacitar detenidamente sobre ellas, con honradez. ¿Aportan esas líneas algo a la narración, qué buscábamos expresar con ellas, hay otra manera de contar lo mismo, cómo encajan en la totalidad del texto?

En ocasiones, percibiremos la necesidad de suprimir uno o varios párrafos una vez que hemos comprendido que no aportan nada al curso de la narración o que resultan redundantes por incidir sobre aspectos de la trama que ya se habían tratado. Cuando esto ocurre y somos conscientes de ello, lo mejor es eliminar esos pasajes que pueden resultar pesados para el lector al no aportar nada nuevo a la historia, o incluso oscurecer el correcto discurrir de esta.

Eliminar un fragmento del texto siempre es doloroso: pensamos en el esfuerzo, en el tiempo de trabajo que invertimos para crearlo, y no queremos perderlo. No obstante, debemos pensar en lo que beneficia a la obra en su conjunto, por encima de nuestro deseo de conservar cada parte.

Si esa parte que debemos suprimir porque no encaja en la narración nos parece buena, no debemos destruirla. Podemos conservarla como semilla de un futuro trabajo, o tal vez más adelante podamos incorporarla a otra narración en la que encaje de forma perfecta.

Otras veces, sin embargo, estaremos seguros de que esos pasajes disonantes que la lectura del texto nos señala son del todo necesarios en nuestra narración. Entonces, debemos estudiar detenidamente dichos pasajes y reflexionar sobre la mejor manera de reformularlos: lo que contamos, ¿puede empastarse en otro lugar, antes o después?; ¿puede resumirse, decirse de otra manera?

Puede que el tono no sea el justo, por lo que debemos reelaborar esa parte de otra manera, hasta dar con el tono apropiado. Por ejemplo, puede ser que lo que narrábamos de manera prolija, lo que convierte un pasaje en arduo para el lector, pueda narrarse sirviéndonos de un diálogo, convirtiéndose así en un fragmento más ágil y ligero.

Ocurre que muchas veces, durante la corrección, podemos hallar en el texto reminiscencias de estados emocionales en los que estábamos inmersos durante la escritura y que recogimos en ella, aunque pueden no aportar nada a nuestra historia o incluso desfigurarla. En el momento de crear el texto puede resultar-nos difícil alejarnos lo suficiente de lo que en esos momentos nos embarga a nivel personal como para no verterlo de alguna manera en la historia. Por eso el momento de la revisión, si hemos dejado pasar el tiempo suficiente, nos permite detectar esos ecos y tratar de encajarlos de manera oportuna en la narración o eliminarlos si es necesario.

La revisión de la obra nos otorga una imagen general de la narración, permitiéndonos ver que todas sus partes encajan sin fricciones y componen un todo que se ajusta (más o menos) a la idea que teníamos cuando comenzamos a escribir. Debemos seguir la trayectoria que traza la historia y comprobar que es limpia, comprensible, aunque esté llena de digresiones o encrucijadas. Debemos asegurarnos de que estas digresiones o encrucijadas existen porque nosotros lo hemos querido, porque son pertinentes, no porque la narración se nos ha ido de las manos.

Por ello, nuevamente hagamos hincapié en esta idea: si en algún momento hay una parte de la historia que nos resulta dudosa, prescindamos de ella o tratemos de reestructurarla para que se ciña a lo que pretendíamos contar.

Por otra parte, debemos asumir que, en ocasiones, todo el trabajo realizado es prescindible. A pesar de la ilusión y el esfuerzo invertidos, la narración en que hemos estado trabajando, cuando volvemos sobre ella para su revisión una vez transcurrido el tiempo, puede parecernos floja, pueril, rimbombante, alejada de nuestro estilo...

Hay mil razones por las que un texto en el que hemos trabajado duramente, transcurrido el tiempo, viene a parecernos un texto débil, insalvable. Cuando sea así, no debemos dudar en reconocer que la narración no es buena, pues esto no supondrá ningún desdoro para nuestras habilidades. Al contrario, es nuevamente una gran oportunidad para aprender de nuestros errores y estudiar nuestra manera de enfrentarnos a la escritura.

Una vez tenemos la seguridad de que el texto no plasma la idea que queríamos transmitir debemos, más que nunca, analizar dónde se ha producido el desvío que nos ha alejado de dicha idea.

Tal vez podamos rescatar esa idea primera y tratar de reescribirla de nuevo. Puede que la manera de abordarla no fuera la idónea, que la hayamos encarado desde un punto de vista que la desfigura, o que el desarrollo de la trama no sea el más apropiado. Sea cual fuere el motivo de que el texto no nos satisfaga, quedémonos siempre con lo positivo que con toda seguridad hay en él: salvemos esos fragmentos de buena literatura, porque tal vez puedan sernos de utilidad en otra historia. Pero no tengamos compasión a la hora de desechar el texto íntegro si es necesario.

Ahora bien, si la historia nos sigue pareciendo buena y consideramos que es solo cuestión de darle un tratamiento distinto, lo recomendable es que no acometamos la escritura de forma inmediata. Puesto que acabamos de releer, después de un tiempo, la narración, podemos de alguna manera estar bajo su influencia. Por ello lo mejor es que, en un primer momento, nos limitemos a tomar notas de por qué la idea nos parece buena y qué pudo haberla desvirtuado en el primer

texto, así como de nuevas maneras de afrontarla que puedan parecernos más adecuadas. Una vez hayamos dejado reposar esas ideas, será el momento de volver a intentar abordar la historia.

Varias lecturas

La revisión necesita de varias lecturas consecutivas, perfectamente enfocadas en diversos aspectos del texto. Será necesario tomar notas, sopesar opciones, cotejar el borrador con nuestros esquemas preliminares y reescribir, reescribir mucho.

Para hacer una buena revisión no basta con leer el texto una única vez. Es preciso leerlo en varias ocasiones, no solo para detectar aquellos fallos que en una primera lectura puedan haberse pasado por alto, sino también para comprobar que los cambios que estamos aplicando encajan y no presentan a su vez nuevos problemas.

Si no se tiene mucha experiencia en las labores de revisión, es recomendable centrar cada lectura en un único aspecto del texto: una lectura para revisar los diálogos, otra para la cronología, otra para detectar clichés y frases hechas, otra para valorar el desarrollo del protagonista... Pero a medida que nos soltemos en el oficio de escribir, nos ejercitaremos también en la tarea de revisar y podremos atender a diversos elementos en cada lectura (aunque seguirá siendo recomendable hacer varias).

La última lectura debe ser la destinada a la corrección ortotipográfica. Por supuesto, podemos haber subsanado cuantas faltas y errores detectemos a lo largo de cada lectura. Pero así y todo deberemos acometer una última lectura enfocada únicamente en la corrección del texto con respecto a gramática y ortografía que lo limpie de erratas, tildes que faltan o comas mal puestas, entre otras cosas.

Cuándo dar por concluida la fase de revisión

Otra cuestión que se nos plantea cuando nos enfrentamos a la corrección de un texto es, precisamente, dirimir cómo sabemos que ya podemos finalizar la revisión, que ya no hay nada más que corregir.

Esta pregunta tiene difícil respuesta. A dársele nos ayuda precisamente el tiempo que hemos dejado transcurrir desde que hemos terminado de escribir hasta que nos dedicamos a corregir. Porque ese nuevo acercamiento al texto, que debe ser desapasionado, es el que nos dará la clave de qué partes funcionan mal o descomponen la idea que queríamos transmitir.

Cuando hemos corregido esos pasajes que en las primeras relecturas nos han parecido poco convincentes, es el momento de parar. Entonces, debemos volver a releer el texto completo para comprobar que esas disonancias han desaparecido y que las modificaciones que hemos introducido no alteran el conjunto de la narración.

Hay que tener en cuenta que la tarea de corregir puede resultar interminable, sobre todo porque nuestro nivel de exigencia nos suele llevar a pulir cada detalle y a encontrar siempre una manera más apropiada de conducir la narración. Pero esto no necesariamente tiene que ser bueno.

Someter el texto a un largo proceso de revisión no asegura que la obra vaya a ser al final sustancialmente mejor.

Una vez realizada una revisión concienzuda y metódica, seguir puliendo, modificando, quitando y añadiendo no mejora la obra. La cambia, sin duda, pero no necesariamente para mejor. De hecho, en ocasiones la cambia decididamente para peor.

En el caso de la revisión de un texto literario se puede aplicar la teoría de los rendimientos decrecientes. Aplicar más horas y esfuerzo a la revisión implica llegar a un punto en el que ni ese tiempo ni ese esfuerzo van a dar frutos reales.

Cuando nos sorprendemos eliminando una palabra para volver a ponerla en el mismo sitio poco después, si hemos probado ya una docena de finales distintos

y si no dejamos de reordenar las escenas, probablemente hemos entrado ya en la fase de rendimientos decrecientes.

Al corregir es siempre necesario respetar el trabajo hecho y la vitalidad que en el momento de crear insuflamos a cada línea. Más allá de los retoques que la primera lectura atenta nos sugiere, no debemos trabajar más en el texto, so pena de restarle naturalidad y conseguir un trabajo perfecto, pero inerte y frío.

Es normal que al terminar la obra nos invada cierta incertidumbre y abriguemos algunas dudas sobre si podríamos haberlo hecho mejor. Cuando eso suceda, que sucederá, conviene tener presentes las palabras de John Cheever: «En toda mi vida, nunca terminé nada para mi absoluta y duradera satisfacción».

Un escritor debe aprender a vivir con la certidumbre de que cada una de sus obras podría haber sido mejor, pero también a aceptar que lo hizo lo mejor posible que le era dado.

Como dejó dicho Leonardo da Vinci: «Una obra de arte nunca se termina, solo se abandona».

Por último, el de la revisión es, además, un momento que propicia el aprendizaje de las herramientas narrativas, así como de nuestra propia manera de escribir. Al revisar prendemos sobre nuestro ritmo y nuestra voz, sobre nuestros puntos débiles, sobre qué aspectos nos cuesta más resolver: los diálogos, el humor, la ilación de las distintas escenas...; pero también de cuáles sabemos salir airosos.

De ese aprendizaje acerca de la manera en que nosotros mismos abordamos y resolvemos las historias que escribimos surge un conocimiento necesario e interesante que cimentará el tratamiento de futuras obras.

El de la revisión puede considerarse también un tiempo destinado a la reflexión personal, a hacerse preguntas no solo sobre la obra en la que se trabaja, sino sobre cada obra que se escribe. Un momento para que el escritor recapacite sobre su oficio y para especular sobre sus principios, en busca de su propia poética.