

4 Estructuras narrativas

Lo primero que necesitas para empezar a esbozar la estructura de tu novela es conocer su estructura básica.

Para hacerlo, te hemos recomendado ya que te ciñas al esquema clásico de planteamiento, desarrollo y desenlace que hemos visto en temas anteriores. Es un esquema sencillo pero eficaz (por eso se usa para contar historias desde los albores del mundo).

La estructura en tres partes es ideal para plantear la trama mientras haces el trabajo de planificación previo a la escritura. No te vayas por las ramas y define para tu historia un principio, un desarrollo y un final. Con esos elementos claramente definidos verás que la cosa empieza a marchar.

Pero una vez tengas clara la estructura básica de tu historia, quizá te apetezca probar a montarla de manera más elaborada. O bien tal vez sientas que la estructura planteamiento-nudo-desenlace es un marco insuficiente para tu historia, por las características o la complejidad de esta.

Vamos a ver algunos esquemas narrativos que puedes aplicar a tu novela. Repásalos con atención y reflexiona sobre si alguno de ellos puede sostener mejor tu historia, si encaja con ella.

Diferentes tipos de inicio

Existen tres tipos de inicio que puedes usar en tu novela. Inicio *ab ovo*, inicio *in medias res* e inicio *in extrema res*.

Inicio *ab ovo*

Ab ovo significa «desde el huevo» y quiere decir que la historia se plantea desde su principio.

Este inicio es común en novelas de corte biográfico, que cuentan la vida de su protagonista desde su nacimiento, como en el caso de *David Copperfield*, de Charles Dickens; o incluso desde antes de su nacimiento, como en *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne.

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.

David Copperfield – Charles Dickens

Yo hubiera deseado que mi padre o mi madre, o mejor, ambos —ya que los dos fueron igualmente responsables— hubiesen tomado conciencia de lo que se proponían cuando me concibieron, teniendo en cuenta mi estrecha vinculación con lo que hacían; que hubiesen sido conscientes de que al fin y al cabo no solo estaba en juego la producción de un ser racional, sino también la feliz formación y temple de su cuerpo, de su genio tal vez, y el molde de su mente.

Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy – Laurence Sterne.

Pero también puede usarse en historias que simplemente quieran empezar a narrarse desde un primer momento. Como hace Wilkie Collins en *La dama de blanco*, donde Walter Hartright se remonta al momento en que su amigo Pesca le consigue una colocación como profesor de dibujo de la hija de una adinerada familia y cuenta después de manera prolija su estancia en la casa de dicha familia, antes de adentrarse en el relato de los extraños hechos que son el argumento del libro.

Cuando se usa el inicio *ab ovo*, lo normal es que luego la narración se desarrolle en un orden temporal lógico. Es decir, que avance de manera cronológica hasta el final. Así sucede en la citada *David Copperfield*.

En ese caso es importante vigilar la forma en que se dosifica la información, ya que el lector va viendo cómo se desovilla la narración ante sus ojos desde el principio y puede resultarle fácil inferir qué va a pasar a continuación.

Pero el orden cronológico no es obligatorio aunque se elija un inicio *ab ovo*. Por ejemplo, *Tristram Shandy* se enreda en tantas digresiones que nunca acaba de contar su nacimiento. Y Wilkie Collins usa varios narradores, cada uno de los cuáles da una visión fragmentaria del misterio de la dama de blanco, hasta que juntas forman la imagen completa de un extraño caso.

Si te decantas por un inicio *ab ovo* también deberás hacer uso del resumen y de la elipsis para condensar u omitir determinadas partes de la historia. Por ejemplo, en *Oliver Twist*, otra novela de Dickens que también se sirve de este tipo de inicio, el nacimiento del protagonista ocupa tres páginas; pero el lapso que va desde los nueve meses a los nueve años ocupa tan solo página y media. Dickens resumió y omitió una parte importante de la niñez de su personaje para poder centrarse en aquellas situaciones que tenían una especial relevancia.

Inicio *in medias res*

In medias res significa que los hechos no comienzan a contarse desde su principio. La narración comienza hacia la mitad del argumento, y luego regresa hacia el principio cronológico para presentar el inicio.

Por lo general este tipo de inicio es el más habitual en las novelas. La teórica de la literatura Mieke Bal apunta que la construcción convencional de la novela pasa por el inicio *in media res*, que zambulle al lector en mitad de la historia: «desde ese se le retrotrae entonces al pasado, y desde entonces la historia sigue más o menos cronológicamente hasta el final».

Como puedes suponer, el uso de un inicio *in media res* implica necesariamente un uso importante de las analepsis o *flashback* —de los que ya hemos hablado— para presentar la información necesaria relativa a los hechos que sucedieron antes del momento en que se inicia el relato. De esta forma se completa la historia, presentado ante el lector sus inicios, aunque haciéndolo a posteriori.

4. Estructuras narrativas

Si optas por usar este tipo de inicio tienes que tener en cuenta que el «salto atrás» que presente el planteamiento de la historia debe hacerse casi de inmediato. Solo así el lector tendrá una imagen cabal de los acontecimientos.

Es decir, la narración da comienzo en algún momento de lo que sería el desarrollo, con el conflicto ya en marcha, da un atisbo de la situación y salta casi de inmediato hacia el origen de esta.

Tomemos el ejemplo de la historia de un divorcio. Puede empezar a contarse desde el principio: una pareja se casa, conviven unos años felices, pero poco a poco la relación comienza a deteriorarse, uno de ellos es infiel y deciden separarse. Ese sería el orden lógico (cronológico).

Ahora bien, esa misma historia puede comenzar *in medias res*, cuando el marido descubre que su esposa le ha sido infiel, para saltar de inmediato hacia atrás y contar cómo la feliz convivencia se fue deteriorando hasta desembocar en la situación actual.

Esta forma de comenzar tu novela te aportará cierto grado de intriga y te permitirá jugar con el lector, buscando azuzar su curiosidad mostrándole hechos que tienen un origen incierto.

La señora Dalloway, de Virginia Woolf, se sirve de un comienzo *in medias res*:

La señora Dalloway dijo que las flores las compraría ella.

Porque Lucy tenía ya trabajo suficiente. Había que desmontar las puertas, venían los operarios de Rumpelmeyer y, además, pensó Clarissa Dalloway, la mañana tenía la misma transparencia que si estuviera destinada a unos niños en la playa.

El primer párrafo de la novela, compuesto por una única frase: «La señora Dalloway dijo que las flores las compraría ella» nos lanza en medio de una trama de la que nada sabemos. No se nos presenta a la señora Dalloway ni se nos explica por qué son necesarias esas flores que va a comprar. Tampoco se nos da

un marco temporal o espacial. Como dice Aparicio Maydeu: «Nos han obligado a subir en un tren 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.

En este tipo de inicio el lector encuentra desde un primer momento a los personajes en la situación en la que quedarán tras desarrollarse la historia que a continuación se narrará.

Es decir, se presentan primero los resultados de los acontecimientos que se narrarán a continuación.

Ese es el comienzo que Daphne Du Maurier usa en su famosa novela *Rebeca*. En la novela, la narradora y protagonista comienza explicando que ella y su esposo jamás podrán regresar a Manderley, la mansión familiar de este último. La narración descubrirá a continuación los fatales acontecimientos que sellaron el destino de la mansión y de los protagonistas.

Como en el caso del inicio *in medias res*, tras el comienzo es necesario que la acción salte casi de inmediato hacia atrás para presentar los acontecimientos.

Si te decides por este inicio ten presente que, como el lector ya sabe el desenlace, es importante hacer que la historia mantenga siempre el interés. No será el conocer cómo acaba todo lo que impulse al lector a proseguir la lectura. Lo cual no significa que, así presentada, la novela vaya a perder gran parte de su aliciente.

Un buen lector no lee únicamente para conocer cómo termina todo, el desenlace. El camino que lleva hasta el final es en realidad lo importante y el desenlace es solo un factor más del placer de la lectura.

Uno de los factores que contribuyen a generar tensión narrativa es la anticipación. Habitualmente el lector no sabe cómo finalizarán los hechos sobre los que

está leyendo. Las preguntas que se hace al respecto tienen que ver entonces con el desenlace: «¿Cómo acabará todo?». Pero cuando el lector ya tiene una noción de cómo acabarán las cosas su interés se enfoca en otros aspectos: «¿Cómo pudo suceder eso?, ¿qué pasó para que todo terminara así?». Tiene una imagen del final, pero necesita conocer la cadena de acontecimientos que llevaron hasta allí.

En esencia, el final *in extrema res* actúa de manera similar a como lo hacen las prolepsis.

Por último, si te decantas por utilizar este tipo de comienzo en tu novela, debes evitar la tentación de escribir una historia que, por lógica, no conduciría a ese final solo por intentar dar un golpe de efecto que sorprenda al lector.

Ya hemos dicho que el final debe ser causal, desprenderse de manera lógica de los acontecimientos anteriores. Si por buscar la sorpresa haces que el final que presentaste al inicio de la novela no encaje con lo que sucede después, la novela hará aguas.

Diferentes tipos de final

También hay diferentes tipos de final que puedes elegir para presentar el desenlace de tu novela.

Final cerrado

El final cerrado concluye la historia de una forma lógica y coherente.

Este final está ligado por completo a la línea del argumento, de la cual se desprende de manera natural.

En el final cerrado todas las incógnitas que se han presentado a lo largo de la narración deben quedar resueltas, dando así el sentido completo de la historia.

El final cerrado concluye todas las tramas abiertas a lo largo de la narración e incluso puede presentar un pequeño esbozo del futuro que aguarda a los personajes. Este final se corresponde con el clásico «Y vivieron felices». O el reparto de «premios, pensiones, maridos, mujeres, bebés y millones» que enumeraba Henry James. Es por tanto un final propio de la novela realista de corte tradicional.

Tienes un ejemplo de final cerrado en *Los tres mosqueteros*, donde Alexandre Dumas cierra las mil y una peripecias en las que se ve envuelto el joven D'Artagnan, y lo deja en trance de convertirse en teniente de mosqueteros.

Final abierto

Por su parte, en el final abierto algunas de las líneas argumentales quedan sin cerrar.

Puede ser la trama principal la que quede abierta. En ese caso la acción se interrumpe antes de presentar un desenlace definitivo, de modo que el lector no sabe cómo termina la historia.

Encuentras un ejemplo de final abierto en *Solaris*, de Stanislaw Lem. En esta novela de ciencia ficción pocas son las certidumbres que el lector tiene al concluir la lectura. Y, de hecho, las últimas líneas de la novela están plagadas de interrogantes.

¿Qué satisfacciones, qué bromas, qué nuevos suplicios me aguardaban aún? No tenía ni idea, pero albergaba el firme convencimiento de que la época de los milagros crueles estaba lejos de haber terminado.

Solaris – Stanislaw Lem

Cuidado si usas un final abierto de este tipo porque, si no lo haces muy bien, el lector puede llevarse la impresión de que la historia está simplemente mal contada o de que te has quedado sin ideas y no has sabido resolver el argumento planteado.

El final abierto también suele usarse en aquellas novelas que van a tener una continuación, como las trilogías o las sagas.

En ese caso, lo normal es que la trama principal se concluya, pero antes de hacerlo ha de haberse introducido el germen de un nuevo conflicto. Ese conflicto, que quedará latente al final de la novela, se desarrollará por completo en la siguiente.

Se trata de despertar así la curiosidad del lector acerca de ese nuevo obstáculo que el protagonista debe superar, para acicatearle a que lea también la continuación de la novela para conocer su desenlace.

Final ambiguo

El final ambiguo es en puridad un tipo de final abierto. El desenlace no acaba de desovillarse, de manera que la trama no termina de cerrarse.

Ahora bien, en el final ambiguo se vislumbran varias posibilidades y el lector es libre de interpretar el final según alguna de ellas.

Regresemos al ejemplo de la novela en que un matrimonio está a punto de separarse tras algunos años en los que la relación se ha deteriorado. El marido ha descubierto que la esposa le ha sido infiel. Pero al recordar el pasado, el esposo comprende la parte de culpa que él mismo ha tenido en que la relación se haya enfriado. La infidelidad de su mujer le resulta muy dolorosa, no sabe si podrá llegar a perdonarla. Por otro lado, todavía la ama y los años compartidos pesan en su ánimo.

Un final ambiguo sería aquel en el que la novela concluye sin que se sepa si el marido acaba por pedir el divorcio o si finalmente perdona a la esposa y juntos

tratan de darse una segunda oportunidad. La novela no lo especifica y es el lector quien puede inferir una cosa o la otra.

Al usar un final ambiguo debes tener cuidado para no presentar demasiadas posibilidades. Hasta tres es pertinente y tal vez lo ideal es no dar más de dos posibilidades. De otro modo puedes llegar a confundir al lector con la multiplicidad de opciones o, sencillamente, pasar de un final ambiguo a uno abierto.

Final circular

El final circular es aquel que deja al personaje en una situación muy semejante a la que ocupaba al iniciarse la novela.

La «situación del personaje» no hace referencia necesariamente a su situación física o geográfica, aunque también puede ser. Se trata más bien de la situación moral, psicológica o anímica del personaje.

Por ejemplo, podemos tener a un personaje enfermo, que sane durante el desarrollo de la novela para volver a enfermar al final. O podemos tener a un personaje que luche por salir de su ciudad natal y lo logre, pero que acabe por regresar a ella al finalizar la novela.

Pero es cuando el final circular afecta a la psicología del personaje cuando este tipo de final (uno de los más interesantes que puedes plantear) adquiere todo su esplendor.

Aunque muy efectivo, el final circular es complejo de escribir. Porque, aunque el personaje «vuelve al principio», a pesar de todo debe tener una evolución y completar su arco dramático.

Es decir, el personaje retorna al punto de partida, pero a pesar de ello ha cambiado. Las experiencias que ha vivido a lo largo de la novela han modificado su sistema de creencias, le han hecho aprender algo nuevo, ha sufrido un desencanto..., en definitiva: no es el mismo.

Un ejemplo de final circular lo encuentras en *El viajero bajo el resplandor de la luna*, del escritor húngaro Antal Szerb.

En él, Mihály, un joven recién casado, se pierde de su esposa durante la luna de miel en Italia. El joven sufrirá varios avatares que le servirán para cerrar la puerta de la juventud, ahogar el ansia de aventura que siempre ha vivido en él y disponerse a ser un maduro padre de familia, lo que siempre ha sido su aspiración.

Pero los párrafos finales de la novela de Antal Szerb demuestran que, después de todo, el espíritu aventurero no ha muerto en Mihály.

Regresa a casa. Intentará de nuevo lo que no pudo lograr en quince años: conformarse. Quizá lo logre ahora, tal es su destino. Se rinde. Los hechos son más fuertes que él. No se puede escapar. Siempre son ellos los más fuertes: los padres, las personas como Zoltán, las compañías, la gente en general.

Su padre se durmió, y Mihály miró por la ventana, intentado adivinar bajo el resplandor de la luna las siluetas de los montes de la Toscana. Hay que seguir viviendo. Él también seguirá viviendo, como las ratas entre las ruinas, pero vivirá. Y mientras se está vivo siempre puede ocurrir algo.

El viajero bajo el resplandor de la luna – Antal Szerb

Mihály vuelve al punto de partida: sigue siendo un hombre incapaz de renunciar a ese sentimiento de que la verdadera vida está en el cambio, en la novedad, en las incógnitas que presentan las aventuras. Pero tras su peripecia en Italia ahora sabe que de verdad la vida es eso y que quienes se conforman con la vida gris y normal de un respetable padre de familia y hombre de negocios, no viven en realidad. Y está dispuesto a llevar esa falsa vida mientras espera la oportunidad de vivir de nuevo.

Hemos repasado algunas estructuras narrativas atendiendo a los diferentes tipos de principio y final que puedes elegir para tu novela. Intenta elegir el mejor

atendiendo tanto al argumento como al tema de tu novela, pensado siempre en la coherencia, pero procurando resaltar lo literario y artístico de tu obra.

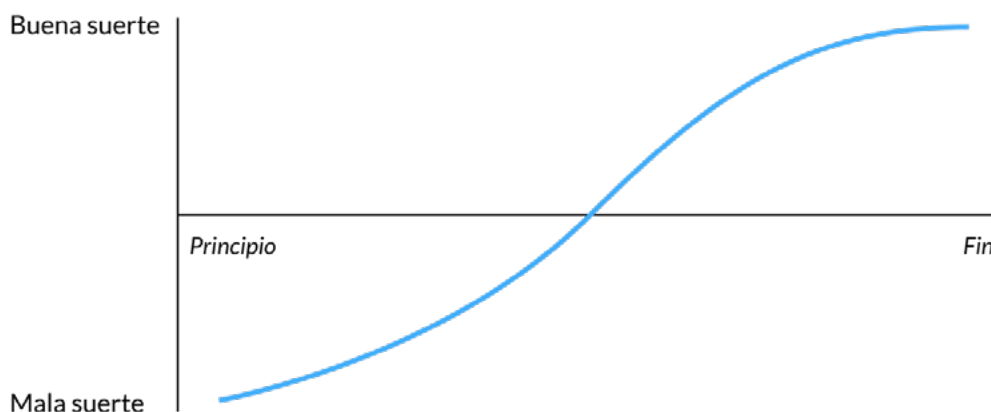
Estructura de acuerdo a la relación del personaje con la fortuna

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

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

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

Resultaría algo así:



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

- ▶ De mala suerte a buena suerte.
- ▶ De buena suerte a mala suerte.
- ▶ Caída y auge.
- ▶ Auge y caída.
- ▶ Auge, caída y auge.
- ▶ Caída, auge y caída.

Tal vez te estés preguntando cuál es la diferencia entre «buena suerte» y «auge» y entre «mala suerte» y «caída». La diferencia entre estos pares de conceptos, en principio cercanos entre sí, es una cuestión de focalización, de quién percibe los acontecimientos.

Cuando hablamos de «buena suerte» o «mala suerte» la perspectiva es la del personaje. Él considera que tiene mala o buena suerte al juzgar los acontecimientos que le suceden. Mientras que tanto para «auge» como para «caída» la perspectiva es externa, la del narrador (y por ende la del lector). Los hechos que presenta el narrador pueden suponer una caída, aunque el personaje no lo considere así (o no en un primer momento); sin embargo, tal como los expone, el lector comprende que el personaje está cayendo.

Lo verás más claro con un ejemplo. En la novela *Bel Ami*, de Guy de Maupassant, el protagonista es un periodista que logra un gran ascenso social. Él juzga ese ascenso como buena suerte. Pero el narrador lo presenta como una caída, porque para conseguirlo el protagonista cae moralmente, comete actos deshonorosos. El final es triunfal para el personaje (buena suerte), pero desde la perspectiva tanto del narrador como del lector en realidad ha caído.

Vamos a ver cada uno de estas arcos argumentales con mayor detenimiento.

De mala suerte a buena suerte

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

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

Es importante que el personaje participe activamente en la búsqueda de su propia fortuna. El lector quiere ver cómo el personaje se afana por superar la adversidad. Si optas porque su situación cambie para bien sin el concurso de su propio esfuerzo (porque le toca la lotería o se sana milagrosamente) corres el riesgo de perder la empatía del lector.

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

Otra opción posible de presentar este arco narrativo es que el personaje no se afane por sí mismo en mejorar su propia suerte, porque esté demasiado ocupado procurando el bien de los demás y, como recompensa a su altruismo, acabe por conseguir lo que desea o aquello que es lo más adecuado para su felicidad. En esa clase de arcos narrativos, es la trama la que trabaja en favor del personaje, encadenando acontecimientos favorables que el personaje no se ha procurado de forma directa o activa. Ahora bien, hoy en día este tipo de personajes pueden resultar un poco naíf, por lo que es importante equilibrarlos muy bien para que no parezcan excesivamente virtuosos a ojos del lector.

La trama de Esther Summerson, personaje de *La casa desolada*, también de Dickens, es un ejemplo de esta segunda modalidad del arco narrativo de mala suerte a buena suerte

De buena suerte a mala suerte

Este arco argumental presenta el descenso del personaje.

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

Como en el caso anterior, tienes dos opciones para trabajar este arco narrativo. Una consiste en presentar al personaje luchando contra el infortunio. De nuevo sería un personaje positivo que se niega a dejarse arrastrar por las circunstancias, lo que permite que el lector empatice con él.

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

Pero también puedes presentar un personaje pasivo que, partiendo de una buena posición, cometa errores o se deje llevar por los acontecimientos hasta terminar en una posición poco afortunada.

El protagonista anónimo de *Hambre*, del escritor noruego Knut Hamsun, recorre el arco dramático de auge a caída en la novela. Aunque el personaje no comienza en una muy buena posición sí está mejor que en el momento del desenlace. Durante el desarrollo, el personaje no encuentra la forma de que ningún periódico acepte (y pague) sus artículos, es expulsado de su pensión y vive cada día acosado por el hambre, pero nunca toma una determinación firme que pueda ayudarlo a salir de esa situación.

Caída y auge

Aquí vemos cómo el personaje desciende para luego ascender.

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

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

Auge y caída

En este arco narrativo el personaje asciende para luego descender.

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

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

Auge, caída y auge

Aquí el personaje asciende, cae, pero se recupera.

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

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

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

Caída, auge y caída

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

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

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

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

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

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

Otras estructuras narrativas

Por último, también podemos encontrar muchas otras estructuras narrativas que determinarán la configuración de la novela, su rostro, en función de la disposición de las tramas, de los personajes, de la forma de presentar el texto, etc.

Vamos a repasar algunas de ellas.

Tramas paralelas

En las tramas paralelas varias tramas transcurren de forma simultánea.

Como es lógico, al menos debe haber dos tramas, pero pueden ser también tres o más.

Cada una de estas tramas tiene su planteamiento, desarrollo y desenlace. Y todas revisten igual importancia, esto es, no hay una trama principal de la que el resto sean tramas secundarias.

Estas tramas pueden no guardar ninguna relación entre sí, aunque lo habitual es que sí guarden alguna conexión que dé coherencia al conjunto del marco narrativo.

En la narración, las diferentes tramas se alternan entre sí. Y cada vez que el relato salta de una trama a otra se suelen señalar con una marca gráfica, como un espacio en blanco o el comienzo de un nuevo capítulo.

Por supuesto, también es posible disponer cada trama completa una a continuación de otra. Sin embargo, de este modo se pierde el juego narrativo y si las tramas no guardan una relación entre sí o esta es muy tenue, pueden parecer simplemente varios relatos en lugar de una novela.

Si quieres probar suerte con este tipo de estructura, lo mejor es que escribas cada trama por separado. Así te aseguras de darles la consistencia y coherencia necesarias y de no incurrir en lagunas.

Una vez lo hayas hecho, será el momento de disponerlas de manera que cada trama quede dividida y sus fragmentos intercalados con los de las otras tramas. Puedes incluso alterar la cronología de las diferentes tramas para crear un relato más rico y complejo, que desafíe al lector.

Un ejemplo de novela que usa las tramas paralelas es *El atlas de las nubes*, de David Mitchell. En ella encontramos seis tramas que suceden en diferentes tiempos y lugares, pero que están conectadas por la idea de que nuestras decisiones y actos pueden alterar la existencia de otras gentes, incluso en el futuro. Así, los actos de un personaje de la trama número uno condicionan, sin saberlo ninguno de los dos, la vida de un personaje de la trama número tres.

Vasos comunicantes

La estructura de los vasos comunicantes es similar a la de las tramas paralelas, aunque presenta una variación significativa que la convierte en una estructura en sí misma, y muy interesante.

Esta estructura recibe su nombre del fenómeno físico de los vasos comunicantes, que seguramente ya conoces: dos recipientes están unidos por un conducto que permite que un líquido pase de uno a otro hasta alcanzar el mismo nivel en ambos recipientes.

En la estructura de los vasos comunicantes tienes dos historias diferenciadas que transcurren paralelas hasta que, en un determinado punto, se unen y pasan a ser una misma historia.

4. Estructuras narrativas

Estas dos historias deben transcurrir en tiempos o espacios diferentes e incluso pueden tener personajes distintos, pero deben guardar alguna relación entre sí.

Esa relación será el conducto que acabe por unir ambas historias haciendo que el significado, los personajes o los acontecimientos de una de las historias pasen a la otra, hasta crear un todo homogéneo y comprensible.

Pero incluso antes de fundirse en una sola, las dos historias se contaminan entre sí, son permeables y se influyen de alguna manera: por temática, atmósfera, argumento, etc.

El punto de unión entre ambas historias suele presentarse cerca del final. Lo ideal es situarlo próximo al momento en el que el desarrollo desemboca en el desenlace. De hecho, el nexo entre ambas historias puede actuar como clímax.

Tienes un ejemplo sencillo de vasos comunicantes en la novela de ciencia ficción *Los huevos fatídicos*, escrita por Mijaíl Bulgákov.

En ella Pérsikov, un científico moscovita, hace un extraordinario descubrimiento. Paralelamente, la peste aviar acaba con las gallinas y los huevos en toda Rusia. En un capítulo, apropiadamente titulado «*Fatum*», la crisis avícola y el descubrimiento de Pérsikov entran en relación y la trama avanza desde ahí para mostrar sus fatales consecuencias.

Un segundo ejemplo de uso de la trama de los vasos comunicantes, tal vez narrativamente más complejo, lo encuentras en *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner. Aquí se narran dos historias sin ninguna relación: una historia de amor y la historia de un rescate durante una inundación. El único nexo entre ambas será que sus respectivos protagonistas se encuentran encerrados en la misma prisión.

La estructura de los vasos comunicantes no es una estructura sencilla de usar, pero sin duda da mucho juego. Puedes incluso atreverte a probar con más de dos historias, pero recuerda que si aumentas el número de tramas también estarás aumentando la dificultad.

Cajas chinas

En la estructura de las cajas chinas también tenemos al menos dos tramas diferentes que transcurren de manera paralela. Pero en esta ocasión, la relación entre ambas tramas es que una sucede dentro de la otra, como ocurre en el juego de las cajas chinas o, si lo prefieres, como pasa con las muñecas *matrioshkas*.

Esta técnica también recibe el nombre de «mise en *abyme*» o «construcción en abismo».

Las tramas que forman la estructura de las cajas chinas pueden guardar una relación clara entre sí, o no tener nada que ver más allá del hecho de que una historia contiene a la otra. Es decir, el nexo entre ambas tramas radica simplemente en que una sucede dentro de la otra. No tiene por qué compartir tema, personajes, argumento, etc.

Así sucede por ejemplo en *La historia interminable*, de Michael Ende, donde tenemos dos tramas: una cuenta como Bastian se oculta en el desván de su colegio para leer un libro que ha robado en una librería. La otra es la propia historia que Bastian está leyendo y que transcurre en un mundo llamado Fantasía.

Al final ambas tramas se unirán, siguiendo el modelo de los vasos comunicantes que acabamos de ver, cuando Bastian tenga que «entrar» en la novela que estaba leyendo para ayudar a resolver el terrible mal que asola la tierra de Fantasía.

También usa esta estructura Paul Auster en *La noche del oráculo*. Esta novela narra lo que le ocurre a Sidney Orr, un escritor que ha estado gravemente enfermo y que, ya recuperado, poco a poco empieza a retomar su vida normal. Dentro de esa trama se imbrica la historia de la novela que Orr comienza a escribir, en la que un hombre llamado Nick Bowen abandona la que hasta entonces ha sido su vida debido a un accidente fortuito en el que él cree ver el dedo del destino.

En la novela de Auster, ambas tramas no confluyen jamás. La historia de Orr se mantiene siempre separada de la de Bowen que, de hecho, queda inconclusa

(final abierto) cuando Orr deja de escribirla al perder la inspiración y verse arrastrado por otros acontecimientos.

Al usar las cajas chinas puedes usar más de dos tramas. Tú decides el grado de complejidad que quieres darle a tu novela. Puedes escribir una historia dentro de una historia dentro de una historia... multiplicando las tramas.

Solo tienes que prestar atención a que cada trama sea coherente y completa. Para eso puedes escribirlas por separado y unir las después.

También es necesario que cuides muy bien el momento en que cada historia se presenta dentro de la que la contiene, para que el juego quede claro para el lector.

La estructura de cajas chinas se usa a veces en obras que, aunque son entendidas como una novela, en realidad están formadas por una multiplicidad de relatos, como pueden serlo *El Decamerón*, de Giovanni Bocaccio, o *Las mil y una noches*. Aunque en realidad estas novelas siguen la estructura denominada «narración enmarcada». Hablamos de ella a continuación.

Narración enmarcada

La narración enmarcada es similar a la estructura de las cajas chinas, donde una narración contiene a otra.

Pero, mientras como acabamos de ver, en las cajas chinas las historias pueden ser independientes y no tener nada en común, en la narración enmarcada sí tiene un nexo. Ese nexo consiste en un marco narrativo común que contiene a todas y cada una de las historias que forman la novela.

Hemos mencionado la célebre novela de Bocaccio *El Decamerón*. Esta novela no es más que una serie de relatos (concretamente cien), pero dichos relatos tienen un marco narrativo común. Ese marco narrativo consiste en que todas las historias están contadas por diez jóvenes que se han retirado a una villa campestre para huir de los efectos de la peste negra que asoló Europa en la Edad Media.

Estos diez jóvenes permanecen juntos durante diez días, y cada uno de ellos debe contar una historia por día. El marco narrativo se hace eco de cómo pasan los días los diez jóvenes y cómo cada día uno de ellos es el que ostenta el mando y elige el tema sobre el que versarán los relatos narrados esa jornada.

La estructura de la narración enmarcada la encuentras también en *Los cuentos de Canterbury*, de Chaucer, donde el marco narrativo es una competición de contar cuentos que tiene lugar en una taberna, y cuyo premio será una comida.

En ocasiones, la narración enmarcada puede seguir a su vez la estructura de las cajas chinas, cuando uno de los relatos contados contiene a su vez un segundo relato.

Si quieres usar la estructura de la narración enmarcada define muy bien cuál será el marco narrativo. Puedes escribir una pequeña narración a modo de historia marco y a continuación imbricar dentro de ella cada una de las historias que quieres incluir.

Lo mejor es haber escrito estas historias por separado, cuidando muy bien su estructura interna, ya sabes: planteamiento, desarrollo y desenlace. Asegúrate también de que cuando regresas al marco narrativo entre relato y relato la transición es adecuada, suave y comprensible para el lector.

Novela coral

La novela coral es una estructura perfecta si vas a escribir una novela con un número importante de personajes, pero en la que ninguna de esos personajes actúa como protagonista.

Dos ejemplos paradigmáticos de novela coral los encuentras en *La colmena*, de Camilo José Cela. Y en *Manhattan transfer*, de John Dos Passos.

Ambas novelas siguen el deambular de un número elevado de personajes (en *La colmena* aparecen trescientos). Estos personajes pueden aparecer una y otra vez a lo largo de la novela o hacer una única aparición. Algunos de los personajes

4. Estructuras narrativas

pueden guardar una relación entre sí, o aparecer de manera autónoma, sin guardar relación con el resto.

La novela coral se desarrolla, por lo general, en un tiempo y un lugar concretos: *La colmena* sucede durante tres días del año 1943 en Madrid; mientras que la novela de John Dos Passos abarca un periodo de varias décadas y sucede en la ciudad de Nueva York. De esta forma se presenta una visión fragmentaria pero completa de un determinado momento histórico, de su sociedad, sus costumbres, sus problemas, etc.

La novela coral presenta una serie de características que debes tener en cuenta al trabajar en la tuya.

- ▶ Cada personaje debe tener su propia historia. Sin embargo, esta se va a presentar de manera muy fragmentaria. Esto supone que en ocasiones no hay lugar a que el personaje complete su arco dramático.
- ▶ Recuerda que algunos personajes pueden estar relacionados entre sí, pero no todos tienen por qué estarlo.
- ▶ Recuerda también que los personajes pueden aparecer varias veces a lo largo de la novela, o tener una única aparición.
- ▶ No es imprescindible, pero facilita la labor que los personajes compartan un mismo espacio físico y temporal que sirva como marco para sus historias.
- ▶ La novela debería tener un tema común que la recorra en segundo plano y que actúe también como nexo para la multiplicidad de historias del gran número de personajes. Por ejemplo, en *La colmena* es la situación social, política y económica durante la posguerra española. Mientras en *Manhattan Transfer* es la necesidad de conseguir dinero en el contexto de los años que rodean a la Primera Guerra Mundial.
- ▶ Lo más sencillo es usar un único narrador en tercera persona, pero cambiar la focalización según los personajes vayan haciendo su aparición. Ahora bien, también puedes incluir narradores en primera que den voz directamente a algunos de los personajes.

La novela coral surgió en las primeras décadas del siglo XX como una forma de retratar un mundo que había perdido su solidez: la Primera Guerra Mundial y el crac bursátil del 29 aceleraron la disgregación del mundo tal como se conocía (y se concebía hasta entonces). Era también una forma de reflejar la propia fragmentación del yo moderno, que el psicoanálisis revelaba como una realidad contradictoria.

Hoy en día, sin embargo, puede representar de manera muy adecuada tanto el carácter atomizado de la realidad y de la información como la del propio proceso creativo.

Novela río

Para finalizar, mencionaremos una última estructura que puedes adoptar para desarrollar tu novela. La novela río.

La novela río presenta similitudes con la novela coral que acabamos de ver, ya que también es una estructura que reúne historias con un gran número de personajes que, por lo general, comparten tiempo y espacio.

Pero en la novela río sí habrá un protagonista claramente definido (también puede ser más de uno), cuya historia actúe como trama principal. Con esta trama se relacionan las historias de otros personajes que confluyen en la trama principal como los afluentes de un río, de ahí el nombre de esta estructura.

Es decir, tenemos un río (la trama principal) y sus afluentes (las tramas secundarias). Estas tramas secundarias suelen tener un protagonista distinto de la trama principal y están desarrolladas por completo.

Esta estructura da lugar a novelas de una gran extensión, que en ocasiones se dividen en varios volúmenes, como *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. Pero no confundas esta estructura con lo que se denomina ciclos novelísticos, como *La comedia humana* de Balzac o el ciclo de los Rougon-Macquart de Zola.

4. Estructuras narrativas

Una novela río sigue la estructura de trama principal y afluentes que ya hemos mencionado. Mientras en un ciclo novelístico, cada novela puede leerse de forma exenta y suele seguir la estructura habitual de trama principal y tramas secundarias.

Tienes un ejemplo de novela río en la obra *El ángel que nos mira*, de Thomas Wolfe.

Esta novela narra la vida de Eugene Gant (trasunto del propio Wolfe) desde su nacimiento hasta su marcha a la universidad. Esa sería la trama (o río) principal. Pero en medio de esa historia el narrador intercala la vida de su padre (afluente) o la de sus antepasados cuando emigraron a América (afluente).

De esta forma se crea una historia mucho más compleja y rica, mientras unas historias afluyen en otras.

Hemos repasado algunas de las estructuras narrativas más comunes e interesantes.

No olvides que estas estructuras se combinan a su vez con los diferentes tipos de principios y finales que hemos visto. Que pueden usar los diferentes tipos de narradores que veremos en los próximos temas. O seguir cualquiera de las combinaciones de buena suerte/mala suerte que vimos al hablar del arco dramático del argumento.

Es decir, puedes escribir una novela que utilice la estructura de los vasos comunicantes, tenga un comienzo *in medias res* y un final circular que trace un arco dramático de mala suerte/ buena suerte/ mala suerte.

Se trata de que reflexiones sobre qué estructura podría dar más realce a la historia que quieres contar. Sé osado, atrevete a experimentar.