

# 9 Dosificar la información

## 9. Dosificar la información

En el módulo 2 comentamos que, al hablar de la novela, Terry Eagleton distingue un aspecto al que denomina narrativa.

Para Eagleton, la novela incluye otros aspectos que van más allá de la acción y su manera de disponerla (la trama), son aspectos tales como la ambientación, la atmósfera, el simbolismo, la descripción, la reflexión, el lenguaje, etc.

Ha llegado el momento de que repasemos algunos de esos elementos. Los elementos de la narrativa son vitales en la creación de una novela y trabajarlos adecuadamente marca la diferencia entre escribir una novela y escribir una obra de arte significativa que perdure en el tiempo.

Comenzaremos por la dosificación de la información.

Una novela es una secuencia de información que levanta un mundo. Una novela es un caudal de información.

Y toda la información que hay en una novela es importante, tiene que estar ahí. Puede ser información que haga avanzar la acción, puede ser información que nos ayude a conocer mejor el personaje para así comprender su evolución, puede ser información que ayude a construir el contexto, puede ser información que contribuya a volver la obra literaria...

Durante la fase de trabajo previo y la posterior de escritura a cada momento deberás tomar decisiones acerca de cómo transmitir tal información al lector. Deberás valorar qué se cuenta y qué no y en qué momento, qué se resume y qué se escenifica, qué se muestra y qué se dice. Y calibrar las repercusiones de cada elección resulta indispensable para armar una buena novela.

En consecuencia, uno de los aspectos a los que debes prestar más atención a la hora de escribir tu novela es a la dosificación de la información.

Como queda dicho toda la novela es información. Cuando describes a tu protagonista, estás dando información. Y también tienes que dar la información de cómo este cambia para superar el conflicto. El conflicto y las diversas formas que eliges para mostrarlo son información. La presentación de los personajes secundarios. Las descripciones del entorno físico donde la acción sucede. El contexto... Todo es información.

## 9. Dosificar la información

Y la manera en que la presentas y el momento que eliges dentro de la narración para hacerlo, eso es la forma en que dosificas la información en tu novela.

Al escribir, a veces conviene más centrarse en dosificar bien la información que en pergeñar puntos de giro impactantes que dejen al lector con la boca abierta. Probablemente cueste más lo primero que lo segundo.

Revelar el dato preciso en el momento adecuado para que, llegado el momento, si el lector sigue la línea de puntos, todo encaje, requiere de una enorme pericia. Hay que desarrollar un gran instinto narrativo (a fuerza de lecturas) para lograrlo.

Dosificar bien la narración a veces precisa sutileza, para que el dato esté ahí, como aletargado, hasta que cobra todo su sentido. A veces, por el contrario, hay que tener la inteligencia de saber cuándo dar un dato de forma clara.

Muchas veces revelar información beneficia más a la historia, a su tensión e incluso a su intriga, que ocultarla. Incluso en géneros donde la sorpresa importa, como el negro.

Por eso, al empezar a escribir debes tener una imagen lo más completa posible de tu historia y haber decidido cómo la vas a contar, qué información vas a dar y cuándo. Porque algo en apariencia tan sencillo como eso cambia por completo la anatomía de la narración.

Imagina la historia de un crimen. Se descubre un asesinato, pero no se sabe quién es el culpable y la historia cuenta la investigación hasta el momento en que el misterio se desvela.

En cambio, imagina ahora esa misma historia, pero en la que desde el comienzo se sabe quién es el culpable. La intriga no radica tanto en conocer quién es el asesino, sino en seguir los pasos de la investigación que conduce hasta él y ver los movimientos del culpable para intentar librarse de la justicia.

Como ves, la premisa de la novela es la misma: la resolución de un crimen. Pero el momento en que se revela un determinado dato (quién es el culpable), cambia por completo la historia.

Hemos usado el ejemplo anterior porque permite muy bien explicar cómo el momento en que se da un solo dato, es decir, cómo la dosificación de la información puede cambiar por completo el rostro de una historia. Pero esto no significa que la dosificación de la información atañe únicamente a las novelas de misterio, *thrillers*, novela negra, policiaca, etc. Por el contrario, la dosificación de la información es clave en cualquier novela, precisamente por cómo puede llegar a modificarla.

El orden lógico que se nos viene a la cabeza cuando pensamos en presentar la información que compone una novela es el orden cronológico: cómo se sucedieron los hechos que la historia recoge a lo largo del tiempo, desde su principio hasta su final.

Sin embargo, en el módulo tres ya vimos que uno de los rasgos característicos de la novela son los juegos que se permite con el tiempo: lo resume, lo acelera y lo ralentiza, lo desordena para presentar antes hechos que sucedieron después. Justamente, el tiempo del relato que el novelista construye tiene que ver con la dosificación de la información.

Por ejemplo, cuando decides que este es el momento para que el lector conozca cierto aspecto clave de la infancia del personaje y usas una analepsis para plantearlo. O cuando usas la elipsis para omitir un hecho, porque te conviene reservarlo para un momento posterior de la narración. Ahí estás dosificando la información.

Pero, si bien el orden cronológico puede alterarse, hay una relación entre los hechos que nunca debe modificarse. Hablamos de la relación casusa-efecto, la causalidad.

# La causalidad

La novela juega con el tiempo, alterando el orden cronológico, y juega con la dosificación de la información, presentándola de acuerdo con sus propios

intereses. Lo que sostiene y permite esos juegos es la causalidad. Mas allá del orden temporal en que se presente la narración o el orden en que se den los datos, la historia es coherente porque los acontecimientos siguen la lógica de causa y efecto. Porque sucede esto, sucede después esto otro. No importa el orden en que el lector reciba la información, puede percibir detrás la malla de la causalidad.

Por eso explicar las causas es vital en una novela.

Y lo es debido a que todo tiene un por qué, aun cuando en ocasiones sea necesario remontarse muchos años atrás para encontrarlo. Así que siempre tienes que dejar claro por qué sucede lo que sucede en tu historia. Es la mejor manera de asegurarte de que tiene coherencia.

Esto significa que todo lo que sucede debe seguir una línea de causalidad: sucede esto y, como consecuencia, sucede esto otro. Cada acción debe brotar de la anterior. No importa las alteraciones que hayas podido introducir en el orden cronológico, mediante analepsis, prolepsis o elipsis, la línea causal debe permanecer inalterable.

Cada causa debe tener su efecto. Y si hay un efecto tiene que constar su causa. Ten siempre presente esta premisa, porque no hacerlo es el origen de muchas inconsistencias argumentales.

Imagina que tu personaje, Emilio, no desea tener hijos con su mujer. Se opone categóricamente, a pesar de que su negativa está a punto de dar al traste con su relación de pareja. La pregunta que brotará en la mente del lector es ¿por qué? ¿Por qué se opone a tener hijos, incluso a costa de correr el riesgo de perder a la mujer que ama?

El lector tiene delante el efecto: el personaje no quiere tener hijos, pero necesita también conocer la causa: Emilio no quiere tener hijos porque fue un niño maltratado y teme convertirse en un hombre violento como su padre. Y ahí aparece una nueva motivación, el miedo a repetir la historia.

Pero fíjate en cómo el efecto (no querer tener hijos) se convierte a su vez en causa (del deterioro de la relación con su pareja). La cadena de causa y efecto

tiene que recorrer tu novela de principio a fin y es la que impulsará la acción hacia delante.

La primera escena ya debe tener una causa, aunque en ese momento permanezca fuera de foco y no la reveles hasta más adelante. Y a su vez, tiene que ser causa de lo que va a suceder a continuación

Como ves es un esquema sencillo que se repite innumerables veces a lo largo de una novela, en todas las novelas del mundo.

## Pregúntate por qué

De modo que para cada acción o acontecimiento que planees incluir en tu historia debes plantearte una sencilla pregunta: ¿por qué? Háztela a cada instante.

¿Por qué Emilio no quiere tener hijos? ¿Y por qué le oculta a su esposa que fue un niño maltratado? ¿Y por qué su mujer no acepta que su marido no quiera tener hijos?

Plantearse el porqué se relaciona con la motivación. Cuando hablamos de los personajes, vimos que estos (en especial los protagonistas) deben tener una motivación clara.

El motivo por el que Emilio oculta la verdad a su mujer puede ser la culpa: tal vez Emilio, como muchas personas maltratadas, siente que en cierta manera merecía el maltrato. También puede haber un componente de lealtad hacia su padre, a pesar de todo. Y por supuesto también puede sentir vergüenza ante esos hechos de su pasado y querer ocultarlos. Si revisas las motivaciones de Emilio verás que se corresponden con algunas de las que hemos estudiado en el módulo referido a los personajes.

Tienes que saber por qué tus personajes actúan como actúan y tienes que dejárselo claro al lector. La única diferencia es que tú lo sabes desde el principio, mientras que al lector se lo irás desvelando poco a poco mediante una adecuada dosificación de la información.

Tú sabes cuál es el porqué de la actitud de Emilio respecto a la paternidad. El lector todavía no lo sabe. Solo ve a un hombre que no desea tener hijos y que, como consecuencia, va a perder a la mujer que ama.

Para responder a la pregunta que el lector se hace puedes darle la información precisa: Emilio fue maltratado. Esa información podría presentarse mediante una analepsis que exponga algunos de los hechos de la niñez de Emilio. Ahora el lector conoce el drama del protagonista y se plantea una nueva pregunta: ¿por qué Emilio no comparte la verdad con su mujer?

Fíjate como entra de nuevo en acción la relación de causa y efecto. El efecto es que Emilio no quiere compartir sus experiencias del pasado con su mujer, ¿cuál es la causa? Emilio ha enterrado todos los recuerdos de su infancia y jamás habla de ellos con nadie. Rompió toda relación con su familia y se ha inventado un pasado nuevo que es el que contó a su mujer cuando la conoció.

Para Emilio, reconocer que fue maltratado es muy duro. Pero además implica reconocer ante su mujer que él no es quien ha dicho ser y que lleva años mintiéndola. ¿Qué acabamos de describir? Otra motivación. La motivación de Emilio para actuar como actúa al ocultar a su esposa el verdadero motivo por el cual no quiere tener hijos.

En este caso esta motivación puede relacionarse con el deseo: el deseo de dejar atrás el pasado y construir una nueva vida. También con la insatisfacción con su vida pasada. Así como con la sensación de fracaso y con el dolor, estados ambos que Emilio quiso dejar atrás con su mentira.

Presta atención a cómo las causas muchas veces señalan hacia el conflicto, mientras los efectos apuntan hacia la resolución del mismo.

La causa de la actitud de Emilio, su motivación, encierra un conflicto. Debido a su deseo de ocultar que recibió malos tratos, el personaje ha edificado su relación de pareja sobre una mentira. Emilio ahora ha de tratar de superar los obstáculos que su conflicto ha creado y lograr conservar el amor de su esposa sin contarle la verdad.

Pero el efecto de su mentira es que su mujer cada vez comprende menos al hombre que vive con ella. De manera que Emilio tendrá que elegir entre contar

la verdad o perder a su esposa. Y así el efecto lleva hacia la resolución: Emilio decidirá contar la verdad y su mujer respetará su deseo de no ser padre.

En resumen, la ley de causa y efecto afecta a la trama de tres maneras.

- ▶ A un nivel superficial es la forma en que un acontecimiento desencadena otro, como hemos visto en la historia de Emilio, el hombre que no quiere tener hijos.
- ▶ Pero a nivel interno contribuye a la evolución del personaje como consecuencia de su enfrentamiento con el conflicto.
- ▶ Además, la ley de causa y efecto se relaciona también con la construcción del arco dramático del personaje. En la historia de Emilio se relacionaría con su necesidad de exorcizar los fantasmas del pasado, sincerarse con su mujer y construir una nueva relación basada en la verdad.

## El factor humano y la causalidad

Ahora bien, aunque la ley de causa y efecto presenta un desarrollo de los acontecimientos que el lector considera natural y acorde con su experiencia del mundo, deja fuera una realidad que la novela moderna, como venimos viendo, gusta de tener en cuenta: el factor humano. De acuerdo con esto, la serie de acontecimientos que se presenta en una historia debe responder a las mismas leyes que controlan el comportamiento humano. Pero, siendo así, la ley de causa y efecto deja fuera de plano, en efecto, el hecho de que en ocasiones no existe una causa aparente para que se dé un acontecimiento determinado, sobre todo cuando ese acontecimiento depende de la decisión de un ser humano. En *El arte de la novela*, Milan Kundera lo expresa de la siguiente forma:

¿Cómo nace una decisión? ¿Cómo se transforma en acto y cómo los actos se encadenan para convertirse en aventura?

Los antiguos novelistas trataron de abstraer el hilo de una racionalidad límpida de la ajena y caótica materia de la vida; desde su óptica, el móvil racionalmente alcanzable engendra el acto, y este provoca otro. La aventura es el encadenamiento, luminosamente causal, de los actos.

Werther ama a la mujer de su amigo. No puede traicionar al amigo, no puede renunciar a su amor, por lo tanto, se mata. El suicidio transparente como una ecuación matemática.

Pero ¿por qué se suicida Ana Karénina?

[...] Ana no ha ido a la estación para matarse. Ha ido a buscar a Vronski. Se tiró bajo el tren sin haber tomado la decisión. Es más bien la decisión la que la toma a ella por sorpresa. [...] Ana actúa «en virtud de un impulso inesperado». Lo cual no quiere decir que su acto esté desprovisto de sentido. Solo que ese sentido se encuentra más allá de la causalidad racionalmente alcanzable.

Según esto, puedes introducir en tu novela un acontecimiento sin causa aparente que en realidad esté motivado por el comportamiento en ocasiones arbitrario que tenemos las personas y, en consecuencia, los personajes de ficción que se inspiran en nosotros.

Kundera ahonda todavía más en esa idea en un diálogo de su novela *La inmortalidad*:

Pero lamento que casi todas las novelas que alguna vez se han escrito sean demasiado obedientes a la regla de la unidad de la acción. Quiero decir con eso que su base es una única cadena de actos y acontecimientos unidos por una relación causal. Esas novelas se parecen a una calle estrecha por la que alguien hace correr a latigazos a los personajes.

[...] Yo tengo ya unas ganas tremendas de empezar la sexta parte. En la novela aparecerá un personaje completamente nuevo. Y al

final de esa parte se irá tal como vino y no quedará de él ni huella. No es la causa de nada y no producirá efecto alguno. Y eso es precisamente lo que me gusta.

Como ves, la voluntad del novelista puede ser motivo suficiente para romper la causalidad. Pero, como siempre que se hace algo desacostumbrado, es conveniente que el resto de la obra sea impecable, para que el lector no achaque esa rotura de la causalidad a la falta de pericia del autor.

## Peligro: casualidad

Aunque acabamos de decir que la ley de causa y efecto puede ignorarse de manera puntual para reflejar la naturaleza impulsiva del talante humano, lo ideal es ceñirse a ella con cuidado. Porque, ¿qué sucede cuando no aplicas la ley de causa y efecto al plantear tu trama?, ¿qué sucede si no te preguntas por qué con cada nuevo avance en la acción que planteas? Pues que, en lugar de causalidad, entra en juego la casualidad.

En la ficción siempre hay una tensión entre el deseo de crear una estructura sólida que permita seguir con claridad cada aspecto de la historia narrada y el impulso de imitar a la vida, donde el azar y lo imprevisto siempre tienen cabida. Como ya hemos visto, si bien es cierto que la ficción imita a la vida, solo lo hace hasta cierto punto, porque la obra de arte implica la creación de un mundo nuevo: un mundo que se parece a la realidad, pero que tiene sus propias reglas, las que el autor le ha dado.

Eso es lo que hace que, en general, la casualidad esté proscrita de la narrativa. Porque la casualidad, que de hecho se da con frecuencia en la vida real, atenta contra la suspensión de la incredulidad.

La suspensión de la incredulidad es un pacto tácito entre lector y escritor por el cual el lector está dispuesto a creer la historia que has pergeñado para él. La creerá incluso aunque en tu historia haya hombres que vuelen, dragones o un

platillo volante. Está dispuesto a creer porque quiere disfrutar del universo que has concebido para él.

David Lodge, en su libro *El arte de la ficción*, advierte que la casualidad «es en la ficción un recurso estructural demasiado obvio y confiar excesivamente en ella puede poner en peligro la verosimilitud del relato».

La casualidad rompe con la suspensión de la incredulidad porque le recuerda al lector de manera rápida y efectiva que está leyendo ficción. Mientras que la casualidad puede darse —y se da— en la vida real, en la ficción no es creíble, sobre todo cuando se acumula casualidad sobre casualidad.

La casualidad es, por tanto, uno de los peores enemigos del escritor. Casualidad y trama (tal como la entendemos hoy en día) son casi incompatibles. En una trama bien planteada queda poco sitio para la casualidad, porque en una buena trama los sucesos tienen siempre causas y consecuencias.

Lo comprenderás enseguida repasando la casualidad que se produce hacia el desenlace de *Drácula*:

En *Drácula*, Bram Stoker crea un personaje fantástico, el vampiro. Es un personaje que puede vivir eternamente y se nutre de la sangre que bebe directamente del cuello de sus víctimas. Además, tiene la fuerza de veinte hombres y la capacidad de transformarse en lobo, en rata, en murciélago o en niebla a voluntad.

Perfecto. El lector puede creer que un ser así se ha trasladado desde Transilvania a Londres con el malvado plan de hacerse con un coto de caza de millones de personas. Suspende su incredulidad y se adentra en las interesantes páginas de la novela.

Pero hacia el final de la novela, seis personajes tienen una última oportunidad de matar a Drácula. De dos en dos, estas seis personas se acercan al castillo del conde cada una desde un punto diferente. Tienen que alcanzar el carruaje en el que viaja el ataúd del vampiro antes de la puesta de sol y... ¡casualidad!: las seis personas confluyen casi al mismo tiempo en el mismo punto justo antes de la caída del sol.

El lector se remueve incómodo en su asiento. Puede creer en un conde vampiro, pero su conciencia se revela contra la casualidad.

Julian Barnes, en su libro *El loro de Flaubert*, habla así sobre las casualidades o coincidencias:

En cuanto a las coincidencias de los libros, me parece un recurso barato y sentimental; desde el punto de vista estético, siempre tienen aspecto de putón verbenero. El trovador que pasa justo a tiempo para rescatar a la chica de la refriega junto al seto vivo; los repentinos y siempre útiles benefactores dickensianos; el impagable naufragio en una playa extranjera que permite la reunión de los hermanos o los amantes. [...] Si yo fuera el dictador de la narrativa, prohibiría las coincidencias. Bueno, quizá no del todo. Se pueden tolerar las coincidencias en la picaresca; ese es su lugar. Venga, aprovéchense; dejen que el piloto cuyo paracaídas no se ha abierto caiga en el almiar; que el pobre bondadoso con el pie gangrenado descubra el tesoro enterrado; me parece bien.

A pesar de la mala opinión de Barnes sobre la casualidad, muchos grandes autores han recurrido a ella en abundancia a la hora de pergeñar sus obras. Barnes alude a los «benefactores dickensianos» y, en efecto, tanto Dickens como otros autores del siglo XIX —ya hemos mencionado a Bram Stoker—, se servían de la casualidad con cierta prodigalidad para llevar adelante sus historias.

Según David Lodge:

La ingeniosa frase de lord David Cecil según la cual Charlotte Brontë «estiró la larga mano de la coincidencia hasta el punto de la dislocación» podría aplicarse a la mayoría de los grandes novelistas victorianos, que en sus historias, largas y fuertemente moralistas, trenzaban varios argumentos protagonizados por gente de niveles sociales muy alejados entre sí. El uso de las coincidencias permitía establecer relaciones intrigantes e instructivas entre personas que normalmente ni siquiera se habrían conocido.

También los escritores del siglo XVIII se valían con frecuencia de casualidades, debido a que sus obras tenían un fuerte componente de libro de aventuras. Aunque es necesario destacar que, pese a esos coqueteos con las coincidencias, por lo general sus obras estaban sólidamente basadas en la ley de causa y efecto.

En general, los escritores anteriores al siglo XIX se las habían con un lector al que podríamos definir como más ingenuo, dispuesto a pasar por alto libertades narrativas que los lectores del siglo XX (o los del siglo XXI) difícilmente perdonarían a sus autores contemporáneos. El arte de la ficción se ha ido refinando y hoy en día el abuso de la casualidad será visto con un mayor talante crítico.

Por eso no es nada conveniente que en tu novela se infiltre la casualidad. La casualidad que proporciona la clave que falta precisamente en el momento justo o une los cabos sueltos para que los personajes consigan lo que necesitan contra todo pronóstico.

La casualidad es la pistola que aparece en la mano de la protagonista justo cuando la necesita, aunque antes nunca se hubiera mencionado que tuviera un arma. La casualidad es la que hace que el protagonista hable la lengua inuit cuando se pierde en el Círculo Polar Ártico porque, solo entonces se le explica al lector, tuvo una compañera inuit en la universidad.

La casualidad es lo que hace que, en *La hoguera de las vanidades*, el abogado defensor de Sherman McCoy descubra que el casero del apartamento donde Sherman se reunía con su amante grababa las conversaciones de sus inquilinos. Y esas grabaciones pueden ser de gran ayuda a la hora de su defensa.

La casualidad sucede cuando tenemos el efecto, pero no la causa. Tenemos la pistola, pero no sabemos por qué una tranquila administrativa tiene una. Y una explicación de última hora, por convincente que sea, no sirve.

Por eso, cuando sepas que necesitas un determinado efecto para llevar adelante tu historia —por ejemplo, necesitas que la administrativa tenga un arma porque va a ser atacada en su domicilio y tiene que defenderse—, debes procurar que la causa aparezca lo antes posible. Si planteas la causa lo antes posible, el efecto no causará estupor en el lector o esa sonrisa de desilusión que brota cuando vemos las costuras de la trama, y esas costuras son burdas.

O lo que es lo mismo, plantéate el porqué. ¿Por qué una administrativa tiene un arma? Porque su marido es guardia de seguridad.

Ahora bien, como queda dicho, debes cuidarte de no dar la información que explica la causa justo en el momento en que la mujer necesita echar mano de una pistola cuando es atacada. Para plantear adecuadamente la situación de acuerdo a la ley de causa y efecto, introduce antes una escena en la que la mujer le advierte al esposo que deje la pistola en el trabajo porque no le gusta tener armas en casa. De esta manera, cuando la protagonista eche mano de la pistola de su marido para defenderse del ladrón que ha entrado en casa, todo tendrá lógica para el lector.

Esa forma de suministrar con anterioridad al lector la información que después necesitarás usar se denomina sembrar indicios. Es decir, adelantar de manera sutil información que más adelante jugará un papel determinante en el desarrollo de la acción.

Si planificas bien tu trama y te aseguras de seguir la ley de causa y efecto es difícil incurrir en casualidades. No obstante, a menudo solo comprenderás la necesidad de haber proporcionado determinada información justo en el momento en que la necesitas para desarrollar una escena.

Para solucionarlo, retrocede y siembra los indicios que necesitas. Presenta en la página cuarenta a la amiga inuit del protagonista para que el lector acepte en la página doscientos cuarenta que el protagonista habla la lengua esquimal.

Un consejo: deja ese trabajo para la fase de reescritura. Durante la escritura límitate a tomar nota de los datos que deberías haber proporcionado con anterioridad, de los indicios que deberías haber sembrado. Si se te ocurre un lugar claro en el que esos datos podrían haber sido introducidos, apúntalo también.

Si no es así, antes de emprender la fase de reescritura valora detenidamente cuál es el mejor lugar para sembrar cada indicio que hayas echado en falta mientras escribías.

Completar la hoja de trabajo «Sembrando indicios» te resultará de utilidad.

## 9. Dosificar la información

Como ya hemos dicho, en una buena trama, cada acción debe tener su reacción. Y esa reacción engendrará nuevas acciones por parte del protagonista. A través de esas acciones y reacciones la trama avanza.

Así que en primer lugar debes asegurarte de que cada cosa que sucede, sucede por algo.

Si te encuentras con un hecho que sucede en tu novela sin motivo aparente, debes plantearte cuál puede ser la razón, la causa, de que ese hecho suceda. Retrocede en la historia, tal vez el motivo esté ahí, pero no lo has desarrollado con eficacia.

O puede que la causa exista, pero no justifique la reacción o el efecto que le quieres dar. Por ejemplo, tu protagonista es despedido por llegar tarde al trabajo una sola vez.

Atendiendo a estos detalles es difícil que se cuele una casualidad en tu trama.

En líneas generales, y por las razones expuestas, la casualidad debe evitarse al escribir una novela. No obstante, hay algunas excepciones a la regla de procurar no introducir casualidades en tu novela. La primera excepción es cuando la casualidad se sitúa el comienzo de la historia. Muchas veces una casualidad es la única manera de que la historia comience.

En ese caso, una primera casualidad actúa como elemento desencadenante, como el ligero toque que empuja a la primera pieza del dominó y hace que todas caigan en cascada.

Además, al principio de la historia no ha habido espacio todavía para introducir causas. La acción acaba de comenzar y el lector puede perdonar que introduzcas un efecto cuya causa queda fuera del tiempo de la historia.

Por ejemplo, en *Los juegos del hambre*, de la escritora Suzanne Collins, la hermana pequeña de Katniss es elegida como tributo para representar a su distrito en los peligrosos juegos que cada año convoca el Capitolio. Si no lo fuera, Kat-

niss no se presentaría voluntaria en su lugar y, simplemente, no habría historia que contar.

Por otro lado, para restar parte de su componente azaroso a esa primera casualidad que actuará como detonador de la trama, debes relacionarla con la motivación del personaje. De esta forma la volverás creíble. Volviendo al ejemplo de *Los juegos del hambre*, Katniss tiene una excelente motivación para presentarse como tributo: salvar a su hermana pequeña.

La motivación del personaje, especialmente cuando es una motivación potente, centra sobre sí misma la atención del lector, alejándola del hecho de que todo sucede por casualidad.

Por tanto, la casualidad tiene cabida al inicio de una novela, cuando puede actuar como elemento detonador que ponga en marcha la acción y dé pie a la aparición del conflicto.

La casualidad también es admisible cuando a lo largo de toda la novela se introduce una, y solo una, coincidencia; y, al margen de ella, el autor ha logrado una gran credibilidad ante el lector, que le permite «colar» la casualidad sin atentar contra la verosimilitud.

Así lo explica David Lodge con respecto a la casualidad que Henry James introdujo en su novela *Los embajadores*.

El protagonista de la historia, Lambert Strether, es un amable solterón norteamericano de cierta edad, enviado a París por su terrible protectora, Mrs. Newson, para comprobar si son ciertos los rumores de que el hijo de esta, Chad, está haciendo de las suyas con una francesa, y para hacer que regrese a ocuparse del negocio familiar. Strether, encantado con París, con Chad —que ha ganado mucho desde que vive en Francia— y con su aristocrática amiga Madame de Vionnet, y confiando en la afirmación del joven de que su relación con ella es del todo inocente, se pone del lado del muchacho en la escaramuza familiar, no sin cierto coste para sus propios intereses. Entonces, durante una excursión solitaria por la campiña francesa, se detiene en una posada junto al río y allí se

tropieza de manos a boca con Chad y Madame de Vionnet, que llegan juntos y solos a la misma posada por el río, en una barca de remos. Para Strether, darse cuenta de que son, a fin de cuentas, amantes, es una amarga y humillante desilusión. La cultura europea cuya belleza, estilo y elegancia admira él con tanto entusiasmo, adolece —descubre Strether en ese momento— de duplicidad moral, lo que confirma los prejuicios de la puritana y filistea Nueva Inglaterra.

Este desenlace se sustenta en la casualidad, «una posibilidad entre un millón», como el texto mismo declara audazmente. Si no parece forzado, al leerlo, es en parte porque es prácticamente la única sorpresa en todo el argumento (con lo que James ha ido acumulando en la mente de sus lectores una gran reserva de credibilidad) [...]

Como ves, la casualidad usada por James en *Los embajadores* sirve para introducir el clímax, el momento de comprensión del protagonista que le obligará a revisar sus creencias, o al menos las creencias que se ha construido a lo largo de la novela.

Pero además la casualidad puede usarse con otros valores.

El propio Julian Barnes apunta en *El loro de Flaubert* que la casualidad puede usarse con un sentido irónico. En ese caso, la casualidad viene a ser como un guiño que el escritor le hace al lector.

Mientras que en otras ocasiones, la casualidad puede usarse de forma estructural, no solo como un método para subrayar la ironía, sino como una forma paródica para imitar los modos narrativos empleados por los novelistas de los siglos XVIII o XIX. Por ejemplo, la novela de John Barth *El plantador de tabaco*, publicada en 1960, se sirve de la casualidad a lo largo de toda su trama, ya que es una parodia en clave de humor metaliterario de las novelas de aventuras del siglo XVIII.

En resumen, lo recomendable es ceñirse a la ley de causa y efecto y evitar en lo posible el uso de las casualidades. La ley de causa y efecto conferirá coherencia y solidez a tu trama. Pero si decides servirte de la casualidad, procura que sea

al comienzo de la novela, usándola como elemento detonador; o una única vez, con una finalidad estructural; o, por último, usa la casualidad con un sentido irónico o paródico.

# Niveles de información y recursos para dosificarla

Para dosificar la información, para controlar el flujo de datos que una novela es, es necesario tener claro cuáles de esos datos son más importantes y cuáles menos. De esta forma podremos determinar qué lugar van a ocupar esos datos en el conjunto de la narración, valorando los efectos que podremos lograr dependiendo del momento en que los revelemos.

Es evidente que en una novela hay información más determinante, más sensible que otra. Hay datos, como quién es el asesino en el ejemplo con el que abríamos este tema, que por sí solos pueden alterar la faz de la novela. Mientras que hay otros datos que nada más (y nada menos) permiten que la narración vaya avanzando, para que el argumento se desarrolle y la acción progrese.

Durante el trabajo previo debes tratar de identificar cuál es esa información que tiene capacidad para modificar la historia entera y sopesar las diferentes opciones que tienes para jugar con ella.

De igual modo, debes tener claro cuál es la información que debes proporcionar en cada momento para que la acción avance y, esto es importante, el lector comprenda la historia adecuadamente.

## Información sensible

¿Cómo distinguir la información sensible, la que puede modificar tu novela, de la ordinaria?

Muy sencillo, basta con hacerte una simple pregunta: «¿Y qué?»

El asesino es el mayordomo. ¿Y qué? Que, si ese dato se revela demasiado pronto, la historia pierde todo interés, porque la novela se basa en cómo las pistas e indicios permiten llegar a esa conclusión.

El asesino es el mayordomo. ¿Y qué? Que, revelando ese dato al inicio de la novela, el lector asistirá a la caza del asesino, al tiempo que permanece en vilo viendo las jugadas del mayordomo para no dejarse atrapar.

Sigue estos pasos para usar este método de manera efectiva:

- ▶ Durante la fase de trabajo previo prepara una lista de los acontecimientos más importantes que planeas incluir en tu novela para desarrollar el argumento que has imaginado.
- ▶ Colócalos primero en orden cronológico.
- ▶ Entonces hazte la pregunta «¿Y qué?» para cada uno de ellos. Así detectarás aquellos elementos que tienen el potencial de alterar tu novela.

Dedica tiempo a sopesar las diferentes posibilidades, analizando los cambios que puede ocasionar en la historia proporcionar esa información antes o después.

Presta atención a la relación causa-efecto. Descubrirás posibilidades interesantes. Elige las mejores y trabaja con ellas.

## Información no sensible

Ya has identificado la información sensible y has sopesado cómo puede alterar tu novela, dándole una nueva fisionomía. En consecuencia, has elegido la forma y el momento óptimos para revelarla.

Pero, como hemos visto, toda la novela es información, desde la descripción de una habitación a la reflexión que se hace un personaje en un momento dado. Esta información no tiene la capacidad para modificar la trama, pero sí contribuye de manera decidida a sostenerla, a crear determinados efectos y a hacer de la novela ese artefacto artístico que debe ser.

Es decir, aunque llamemos a esta información «no sensible» reviste también importancia en la composición de la novela. También los datos de menos peso ayudan a configurar el rostro de la novela. Por eso conviene que valores de igual manera cuál es el mejor momento para proporcionarla.

Usemos de nuevo *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe, como ejemplo.

En la novela hay un personaje de cierta importancia llamado Lawrence Kramer. En el capítulo dos se lo presenta y, entre otras cosas, se cuenta que es vicefiscal de distrito en el Bronx. Solo más adelante, en el capítulo cinco, se concreta que Kramer es vicefiscal de homicidios.

Y se puntualiza que Kramer es vicefiscal de homicidios justo después de que Sherman McCoy, el protagonista, atropelle por accidente a un joven en el Bronx. Al recibir el dato, el lector aventura de inmediato la hipótesis de que Kramer investigará el atropello. Y para confirmar esa suposición, Tom Wolfe nos proporciona el dato de que efectivamente el joven atropellado, del que hasta ese momento no sabíamos nada, está en el hospital debatiéndose entre la vida y la muerte.

Como ves, Wolfe se ha reservado un dato en el momento de presentar al personaje. Presentó a Kramer como vicefiscal, pero no especificó todavía de qué departamento. En realidad, Wolfe se ha reservado dos datos, porque, aunque el lector sabe que McCoy atropelló a un joven, no sabe nada de las consecuencias

de ese atropello hasta que se aporta el dato de que el joven está en el hospital, gravemente herido.

Mientras no sucede el atropello y no sabe que Kramer es de homicidios y que el joven está hospitalizado, el lector no sabe todavía qué tipo de historia está leyendo, hasta ese momento la narración podría seguir cualquier derrotero. Pero con ese par de datos, el lector es hábilmente ubicado. El autor no quiere mantener al lector a oscuras, que es para lo que se suele pensar que sirve la dosificación de la información, sino que lo que busca es que este comience a hacer sus apuestas y suposiciones. Lo que no impide que, como hemos visto, construya la historia con todo cuidado y controle con tiento el flujo de la información.

Veamos todavía otro ejemplo:

Imagina que quieres incluir una pequeña descripción del apartamento de tu protagonista y la incorporas en una escena en la que él regresa a casa con la sospecha de que su mujer lo está engañando con su mejor amigo.

El hombre entra en su casa sigilosamente y se dirige al dormitorio con el alma en vilo dispuesto a confirmar sus temores. Pero ese es el momento en que tu narrador decide detenerse a describir el color de las cortinas, el brillo del parqué y los cuadros que cuelgan en el pasillo.

La descripción del apartamento desinfla por completo la tensión del momento porque interrumpe el desarrollo de una acción de cierta importancia. De hecho, si recuerdas los tipos de escenas que vimos en el módulo cinco, una escena en la que un hombre teme encontrar a su esposa con su amante sería una escena con una carga de tensión narrativa media/alta. El lector quiere saber si en el dormitorio la mujer del protagonista le está siendo infiel, quiere saber cómo reaccionará el hombre si es así. En ese momento no le interesa el color de la pintura de la pared.

En consecuencia, también debes prestar atención al lugar y al modo en que proporcionas esos datos que contribuyen a crear el contexto de la novela. Descripciones, escenas de introspección, ambientación... recuerda que todo ello juega un papel y que no es mero relleno. Esos datos deben estar, pero hay que buscar el lugar adecuado para ubicarlos para evitar que rompan la tensión, o para crear

pequeños momentos de revelación para el lector. Por eso debes sopesar bien dónde incorporar ese tipo de información.

Como ya hemos dicho, toda tu novela es información. De modo que vas a estar proporcionando datos de forma continua, con cada línea que escribas. Por lo general ese fluir de datos se da de una manera natural, al seguir el discurrir de los acontecimientos. Avanzando por la línea cronológica y la línea causal de los hechos, la información precisa va aflorando.

Pero ya hemos visto que puede haber determinada información, sensible o no sensible, que desees dar en un momento determinado u otro, no de acuerdo al lugar en el que cronológica o causalmente debería estar. Para hacerlo dispones de varios recursos.

El más evidente ya lo conoces: se trata de alterar la cronología. Aquí el tipo de inicio que escojas para tu novela —*ab ovo*, *in media res* o *in extrema res*— va a dar lugar a que determinados hechos puedan quedar fuera del tiempo cronológico de la historia y que debas recurrir a *flashbacks* para incorporarlos más adelante en la narración.

Precisamente el uso de analepsis, prolepsis y elipsis es otra de las formas de dosificar la información.

La analepsis te permitirá situar piezas de información sobre el pasado allí donde te resulten necesarias. Ya sabes que las analepsis se suelen naturalizar presentándolas como resultado de una acción de la memoria, haciendo que tomen la forma de recuerdos de los personajes. Como este «aún me veo en la oficina» con que inicia Sartre está pequeña analepsis en *La náusea*:

Aún me veo en la oficina de aquel funcionario francés [...]. Se dirigía a Bengala con una misión arqueológica. Yo siempre había deseado ir a Bengala y Mercier me apremiaba para que me uniera a él. Ahora me pregunto por qué. Pienso que no estaba seguro de Portal y contaba conmigo para no perderlo de vista. Yo no tenía ningún motivo para negarme. Y aunque en aquella época hubiera sentido

la pequeña tramoya contra Portal, era una razón más para aceptar con entusiasmo. Bueno, pues estaba paralizado y no podía decir una palabra. Miraba fijo una pequeña estatua jemer, sobre una carpeta verde y al lado de un aparato telefónico. Me sentía lleno de linfa o leche tibia.

*La náusea* – Jean Paul Sartre

También puedes usar la asociación de ideas. Ya hablamos de esta técnica en el módulo tres. Encadenar ideas es unir dos informaciones mediante un elemento común, como un objeto, un lugar o un personaje. El lector pasa así de una información a otra sin apenas darse cuenta y la narración se convierte en un tejido bien hilado.

Cuatro días confinado en el hotel, ora durmiendo sueños que hubieran sido más queridos en casa, ora fumando asomado al balcón viendo llover, ora devorando página tras otra de *Los miserables*.

El libro me lo regaló Pilar; desde aquel día solo he vuelto a saber de ella por una breve conversación por teléfono que cortó con el pretexto de que no podía atenderme pues tenía mucho trabajo.

Yo también tenía mucho trabajo entonces. Estaba trabajando en el proyecto de un cliente muy exigente. Pero eso solo hacía que tuviera más ganas de verla, de salir con ella a tomar algo para olvidarme de todo.

En este ejemplo se cambia de tema utilizando como pivote la obra de Víctor Hugo. Con el pretexto del libro se ha introducido en el relato un nuevo personaje, y se ha cambiado de tema, así como de tiempo y de escenario. La estrategia de encadenar ideas ha servido aquí para enlazar dos escenas: la del protagonista solitario en un hotel y el recuerdo de su relación fallida con Pilar.

La prolepsis, adelantar brevemente un pequeño hecho que sucederá en el futuro, también es una forma de ordenar la información. Porque por lo general ese dato

que se adelanta sirve no solo para generar interés hacia el posterior desarrollo de los acontecimientos, sino también para arrojar luz sobre el momento de la narración en que se sitúa la prolepsis.

En *Los habitantes del bosque*, Thomas Hardy usa una prolepsis para adelantarnos que el apasionado amor que Edred Fitzpiers siente por Grace Melbury no durará más de un año.

—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.

Pero ese dato que la prolepsis adelanta sirve también para contarnos algo sobre el carácter veleidoso de Fitzpiers y, en consecuencia, ilumina la escena con la luz de sus implicaciones y pone en guardia al lector en contra del personaje.

La elipsis y el resumen son tal vez el modo más claro de dosificar información, en el sentido en que esta se suele entender: retener un dato para generar cierta intriga. La elipsis omite de la narración un momento de la acción, mientras que el resumen no lo omite, pero lo condensa.

Ambos recursos son una forma de reservar un dato sobre el que se volverá más adelante, para ampliarlo y desarrollarlo y revelar entonces su significado y cómo afecta al desarrollo de los acontecimientos.

En *El cielo protector*, de Paul Bowles, al final del capítulo XXIV Kit Moresby, uno de los personajes principales, abandona el cuerpo de su esposo, recién fallecido, y se adentra en la noche. Lleva una maleta y el lector no sabe a dónde va. En el capítulo siguiente la acción se focaliza en el teniente d'Armagnac y por él sabemos que Kit lleva días desaparecida. Lo que Kit hace cuando abandona a su marido se elide, no se nos cuenta todavía. Solo a partir del capítulo XXVI se

nos narra con detalle, y en varios capítulos, lo que Kit hizo al separarse de su esposo recién fallecido: adentrarse en el desierto y unirse a una caravana de camelleros.

Bowles podría haber encadenado toda la historia de Kit: deja a su marido y se adentra en el desierto con una caravana. Pero opta por usar la elipsis, e intercala el capítulo XXV para generar cierta expectación (dónde está Kit) y presentar las consecuencias de su desaparición para el resto de los personajes.

Hemos mencionado que en *El cielo protector*, Bowles cambia la focalización de su narrador omnisciente: pasa de Kit en el capítulo XXIV al teniente d'Armagnac en el capítulo XXV. Precisamente esa es otra de las herramientas de las que te puedes servir para dosificar la información: el cambio de narrador o el cambio de focalización.

Pivotar el foco de la narración de un personaje a otro es una manera de controlar el flujo de la información para crear efectos interesantes con ella. Ya vimos en el módulo seis como Wilkie Collins usaba a sus múltiples narradores en su novela *La dama de blanco* para hacer que cada uno contase la parte de la historia que conocía y, así, entre todos, crear una imagen completa. Pero, al tiempo, ese recurso sirve para dosificar la información. Cada personaje, ya actúe como narrador ya sea que el narrador omnisciente focalice en él, conoce una parte del relato y solo la puede contar cuando está en posesión de la narración. El lector lo comprende así, lo que facilita jugar con las transiciones entre narradores o en la focalización para reservarse aquellos datos que has decidido que tendrán más relevancia si son contados en un momento posterior.

Otro modo de incorporar información es a través del monólogo interior, los flujos de conciencia y el estilo indirecto libre, de los que también hemos hablado ya. Como recordarás, estos recursos servían para hacer que los pensamientos del personaje constasen directamente y sin filtros ante el lector.

Este es un recurso muy válido, pero sé cuidadoso a la hora de utilizarlo a fin de que los pensamientos del personaje no parezcan una mera enumeración de los datos que necesitas transmitir al lector.

Paul Bowles utiliza esta técnica en *El cielo protector*:

¿Hasta qué punto son amistosos? Sus caras son máscaras. Todos parecen tener mil años. La poca energía que poseen se reduce al ciego, masivo deseo de vivir, porque ninguno de ellos come lo suficiente para tener fuerzas propias. ¿Qué piensan de mí? Probablemente nada. ¿Me ayudaría alguien si tuviera un accidente? ¿O me dejarían tendido en la calle hasta que la policía me encontrara? ¿Qué motivo tendría alguno de ellos para ayudarme? No les queda religión. Saben lo que es el dinero y cuando lo consiguen lo único que quieren es comer. ¿Y qué tiene eso de malo? ¿Por qué me pongo así con ellos? ¿Sentimiento de culpa por estar sano y bien alimentado? Sin embargo, el sufrimiento se distribuye por partes iguales entre los hombres: cada uno ha de aguantar el mismo fardo... Algo le decía que esta idea era falsa, pero en aquel momento era una creencia necesaria: no siempre es fácil soportar las miradas de los hambrientos.

Los pensamientos del personaje permiten al lector saber algo sobre él: está sano y bien alimentado. Pero también permiten conocer sus sentimientos al respecto: tiene cierto sentimiento de culpa que trata de justificar con la idea de que cada hombre ha de soportar su parte de sufrimiento, aunque presiente que esa idea no es más que una manera de autojustificarse.

Insistimos, para finalizar, en que toda la información que compone una novela, cada palabra, es importante y debe estar ahí (idealmente colocada en el lugar adecuado). Pero también es posible que incluyas en tu primer borrador piezas de información que no aporten nada, en ese caso deben ser eliminadas. Lo verás claro en la fase de revisión.

La información dentro de la novela puede jugar diversos papeles: desarrollar la acción, construir al personaje, aportar contexto o subtexto y, por supuesto, hermoear la novela para proporcionar goce artístico al lector.

# Errores comunes en la dosificación de la información

Acertar a la hora de transmitir cada una de las informaciones y datos que componen una novela es un trabajo complejo. No es infrecuente incurrir en errores como dar explicaciones que están de más, introducir datos forzosamente o levantar falsas expectativas, entre otros.

Vamos a ver ahora los fallos más comunes que puedes cometer con el manejo y la dosificación de la información y cómo evitarlos.

## Proporcionar demasiada información

Hemos dicho que la novela es un caudal de información.

Ese caudal se usa para impulsar la historia hacia delante, por tanto, no debe estar enturbiado por información superflua o innecesaria.

Por eso es tan importante que cuando trabajes en el esquema previo de tu novela, crees las fichas de tus personajes o abordes la tarea de documentación no te pases a la hora de acumular datos y más datos.

Puede ser divertido, pero también puede implicar que a la hora de escribir sientas la tentación de volcar todos esos datos en la novela (ya que has invertido tiempo y esfuerzo en recopilarlos o idearlos), convirtiéndola en una maraña de información irrelevante que, en realidad, no está aportando nada al desarrollo del argumento.

Es lo que se conoce como *infodumping*.

Además, incluir demasiada información puede confundir al lector y hacer que pierda pie en la historia. Por ejemplo, incluir demasiada información también

puede hacer que el lector tome por importantes datos que en realidad no lo son y eso le hará fallar en sus pronósticos sobre el desarrollo de la historia, lo que acabará por defraudarlo.

Recuerda que parte del placer de leer es aventurar hipótesis. Si el lector cree que la mala relación del protagonista con su hermana pequeña juega un papel importante en la historia, parte de sus apuestas irán por ahí. Pero si tú solo has incluido ese dato porque lo hiciste constar en la ficha de personaje, habrás cometido un error.

Por otro lado, excederte dando información tiene aún un último inconveniente: el cerebro la obvia. Parte de la información que incluyas en tu historia se perderá, así que más te vale que no sea aquella que sí es relevante. ¿Cómo te aseguras de ello? Incorporando únicamente los datos justos y precisos. Así estarás seguro de que la información importante no se ha perdido sepultada entre la accesoría.

## Información sobrante

Relacionada con el exceso de información se encuentra la información sobrante. Esta es la que reitera algo que el lector ya sabe.

En los textos de buen número de escritores noveles abundan las reiteraciones innecesarias de una misma idea. Bien porque consideran que lo que dicen es de gran trascendencia, bien porque dudan de que el lector haya entendido el mensaje a la primera, algunos escritores principiantes encadenan a menudo versiones de la misma información que nada aportan al texto.

Por ejemplo:

Daban las doce cuando abrió la puerta. El cansancio acumulado durante el día cedió con el soplo de paz que le proporcionó el silencio que reinaba en la casa. Toda la felicidad se la debía a ella. Qué habría sido de su vida si ella no se hubiese cruzado en su camino. Resistía los embates diarios pensando en que a su regreso

ella estaría allí, en casa, esperándole, como siempre. Se dirigió al dormitorio. María dormía confiada, acurrucada, acunada por una luz tenue. Al mirarla se sentía protegido, amado. Estaban profundamente unidos. Nada en el mundo le importaba tanto como ella. Su imagen entregada al sueño lo colmaba de ternura. Su respiración pausada le transmitía la tranquilidad que tanto necesitaba. La volvía a mirar y deseaba que no acabara nunca aquel instante.

El autor insiste sin cesar en lo mucho que el protagonista quiere a María, sin reparar en que un sentimiento no se transmite con mayor eficacia porque se aluda a él repetidas veces. El secreto para reflejar con acierto un estado de ánimo radica en atinar a la hora de recrear una escena que lo muestre, utilizando las palabras precisas y las imágenes más sugerentes.

Otro ejemplo:

A las cuatro en punto María esperaba a Juan a la salida del metro, la hora y el lugar donde habían quedado en verse. A las cuatro y cuarto, María continuaba esperando, pues Juan todavía no había aparecido. Buscó en el bolso su teléfono móvil y advirtió que lo tenía apagado. Juan habrá intentado hablar conmigo y no habrá podido, pensó preocupada e hizo sonar los pips correspondientes hasta que se encendió la lucecita: ningún mensaje. Juan no había dado señales de vida.

Sin ser consciente de ello, el autor de este texto corre el riesgo de ofender gravemente la inteligencia de cualquier lector. Redunda en informaciones que ya son claras. Cuando dice «María continuaba esperando, pues Juan todavía no había aparecido», una de las dos informaciones es gratuita. Lo mismo ocurre con «ningún mensaje. Juan no había dado señales de vida».

Es sencillo que lo obvio se cuele de rondón en los textos con enorme facilidad. Permanece atento para que no suceda en los tuyos.

## Información irrelevante

En parte, proporcionar información irrelevante puede relacionarse con proporcionar demasiada información. Se dan tantos datos que entre ellos se cuelan muchos que en realidad no contribuyen a que la acción se desarrolle ni a reforzar el contexto en el que esta sucede.

Pero también puedes proporcionar datos irrelevantes incluso aunque en general no proporciones demasiada información.

Esto sucede cuando te detienes extensamente en un elemento de la narración que en realidad no tiene trascendencia.

Imagina una novela en la que al principio se nos cuenta que su protagonista es anoréxica. Incluso se nos describe su cuerpo estragado por la enfermedad.

Sin embargo, la enfermedad no desempeñaba luego ningún papel en la trama. La enfermedad parece entonces anecdótica. No se ha usado para subrayar el carácter frágil pero perfeccionista del personaje, como tampoco los problemas derivados de la enfermedad se han usado para potenciar el conflicto.

Con lo que, como lectores, vemos, a la postre, abruptamente desmentidas nuestras intuiciones y frustradas las expectativas que el autor ha creado sin reparar en ello.

Lo que nos conduce al siguiente error.

## Creación de falsas expectativas

Llamamos creación de expectativas a introducir en la narración informaciones que despiertan la curiosidad del lector, esto es, que lo llevan a formularse preguntas acerca de cómo evolucionará cierto aspecto de la trama.

Cuando leemos, queremos que la historia se revele ante nosotros de manera lógica y coherente. A medida que el argumento se desovilla nosotros vamos siguiendo el hilo sin parar de preguntarnos qué sucederá a continuación.

Al tiempo nos gusta anticiparnos y hacer nuestras apuestas. Seguro que el hermano del protagonista en realidad sabe más de lo que dice. Y seguimos leyendo con interés para ver si nuestras elucubraciones se ven confirmadas por la narración.

De ahí que proporcionar demasiada información o incluir información irrelevante pueda llevar a que el lector se cree falsas expectativas que acaben por no verse nunca satisfechas. Procura no hacerlo.

Sin embargo, levantar expectativas resulta indispensable. Pero hay que hacerlo bien. Tienes que manipular la información de manera que el lector avance por la lectura haciéndose preguntas y encontrando respuestas. Esta es una regla de oro válida para cualquier género, no solo para el suspense.

Como hemos dicho el lector es, por definición, curioso, y tiende a husmear a poco que dejes entreabierta una puerta. El problema aparece si, mientras escribes, no eres consciente de que estás creando expectativas. Al no reparar en que lo has hecho, dejarás sin respuestas al lector, con lo que indefectiblemente este se sentirá defraudado.

Los grandes escritores dominan el arte de azuzar la curiosidad del lector desde el inicio mismo de la novela. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en la frase que abre *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.

Ante esta frase inicial el lector no puede evitar preguntarse por los motivos por los que el coronel está a punto de ser fusilado y por qué en esa situación límite recuerda precisamente la tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.

Por su parte, Juan Marsé, en el inicio de *El amante bilingüe*, consigue que nos interese por una historia que implica al protagonista, a su mujer y al amante de esta, y de la cual han pasado ya diez años.

### Cuaderno 1

#### El día que Norma me abandonó

Una tarde lluviosa del mes de noviembre de 1975, al regresar a casa de forma imprevista, encontré a mi mujer en la cama con otro hombre. Recuerdo que al abrir la puerta del dormitorio, lo primero que vi fue a mí mismo abriendo la puerta del dormitorio; todavía hoy, diez años después de lo ocurrido, cuando ya no soy más que una sombra de lo que fui, cada vez que entro desprevenido en ese dormitorio, el espejo del armario me devuelve puntualmente aquella trémula imagen de la desolación, aquel viejo fantasma que labró mi ruina: un hombre empapado por la lluvia en el umbral de su propia destrucción, anonadado por los celos y por la certeza de haberlo perdido todo, incluso la propia estima.

Para guardar memoria de esa desdicha, para hurgar en una herida que aún no se ha cerrado, voy a transcribir en este cuaderno lo ocurrido aquella tarde.

## Retener información

Otro de los errores relacionados con la dosificación de la información radica en retenerla.

Este error suele relacionarse precisamente con una mala interpretación del concepto «dosificación de la información».

Como escritor sabes que graduar la revelación de determinados datos es importante al escribir. Así que cargas un poco la mano y retienes información con la intención de sorprender más tarde al lector con su revelación. Crees que así juegas con la tensión, pero en realidad corres el riesgo de estropear la historia.

Por un lado, porque puede que estés hurtando información que el lector necesita para seguir el desarrollo de la misma de manera adecuada. Si el lector no sabe que la nueva vecina del protagonista es en realidad la hermana que desapareció cuando ambos eran niños habrá muchas cosas que no comprenda de manera adecuada.

Por otro lado, porque el lector puede percibir que no le estás dando toda la información que necesita. No seas demasiado descarado posponiendo sin cesar el momento de explicar algo o revelar según qué datos, porque al hacerlo estarás poniendo en guardia al lector. Este se estará esperando el momento en que des el golpe de gracia revelándolo todo y así ese momento perderá gran parte de su efectividad. No seas demasiado obvio o estarás mostrando tus cartas sin querer.

Por último, si vas dejando demasiadas partes de la historia en sombras, en un intento de retener información con la que quieres después jugar una buena baza, corres el riesgo de que el lector piense que en realidad no sabes contar una historia. Por ejemplo, puede que tú decidas pasar de puntillas por aspectos importantes precisamente porque quieres utilizarlos más adelante, pero el lector sentirá que esa parte merecía un mayor desarrollo y que a tu narración le falta coherencia.

## Proporcionar información en el momento inadecuado

Hemos hablado de esto antes.

Con el ejemplo de la descripción que interrumpe la tensa escena en que el marido espera sorprender a su mujer en flagrante adulterio, has visto claro que

proporcionar información en el momento inadecuado puede lograr romper el ritmo y la tensión.

Pero todavía hay otro caso en que proporcionar información en el momento inadecuado puede estropear una novela.

Volvamos al ejemplo del lector que no sabe que la nueva vecina del protagonista es en realidad la hermana que desapareció cuando ambos eran niños.

El protagonista se siente atraído por su nueva vecina, tienen muchas cosas en común y ella parece conocerle bien. Aunque ella parece interesada en acercarse a él, corta una y otra vez los intentos del hombre por iniciar una relación sentimental.

Con esos datos, el lector pensará que se encuentra ante una novela de corte romántico y estará atento a comprobar si el protagonista consigue o no enamorar a la mujer. Solo al final descubrirá que la reticencia de la vecina radica en que en realidad es hermana del hombre. De nuevo estarás defraudando sus expectativas.

Pero si desde un principio el lector sabe que la nueva vecina es la hermana desaparecida, seguirá con interés la relación inocentemente incestuosa que el protagonista trata de iniciar. Y estará atento al momento en que se revele la verdad para conocer la reacción del hombre no solo ante la imposibilidad de su relación amorosa, sino sobre todo ante el hallazgo de su hermana perdida.

Revelar temprano un dato, en lugar de retenerlo, puede dar nuevas perspectivas a la historia y hacerla mucho más interesante.

Sin embargo, ya hemos visto los efectos que se pueden lograr cuando se busca el momento más idóneo para proporcionar una información, con el ejemplo de cómo Tom Wolfe aporta el dato de que Lawrence Kramer es un vicefiscal de distrito del departamento de homicidios en *La hoguera de las vanidades*, y va así desvelando el rostro de su novela.

## Exposición forzada

La exposición forzada se produce cuando se incorporan datos de forma artificial.

Necesitas proporcionar una determinada información y aunque sabes el momento en que debes incluirla, no sabes muy bien cómo introducirla en la narración. En ese caso es frecuente decantarse por el modo más sencillo: hacer que un personaje la exponga contándosela a otro (aunque no necesariamente a través de un diálogo).

Este no es el único método posible para ofrecer datos, así que procura no usarlo de continuo o tu novela resultará estilísticamente pobre.

Además, con frecuencia la información que el personaje expone ya es conocida para el segundo personaje. En principio no tendría sentido por tanto que el primero mencione dichos datos, pero ese intercambio consta en la novela porque esos datos van dirigidos al lector.

Por eso a la exposición forzada se la conoce también como «información al lector».

Lo comprenderás mejor con un ejemplo. Una mujer que visita la tumba de su hermano se dirige a él:

De pequeños siempre te utilizaba a mi voluntad: «ve a buscarme aquello», «tráeme lo otro», «espérame aquí». Como nuestra madre se pasaba la mayor parte del tiempo fuera de casa, partiéndose el espinazo para poder mantenernos, yo debía asumir el papel de madre y hermana a la vez. Aún recuerdo cuando me decías que conseguirías todo el dinero del mundo para que nuestra madre pudiera disfrutar de una casita al lado de la playa y yo pudiera estrenar un vestido todos los días. Y sí que debo reconocer que pusiste huevos en el empeño. Desde estibador, cargando y descargando contenedores en el puerto, a repartidor de verduras, o reponedor de productos en el supermercado de la esquina. Siempre nos decías que aquellos trabajos eran temporales, y que llegaría un día en

que serías famoso y traerías tanto dinero a casa que no tendríamos tiempo ni de gastarlo. Uno de tus amigos, si amigo se le puede llamar a alguien que te mete en la cabeza la idea de ganarte la vida dando y recibiendo mamporros, te comió la cabeza durante semanas diciéndote que tenías cuerpo para boxear, y que depurando tu técnica podías llegar a ganar mucha pasta en el ring. Todavía recuerdo la cara que puso nuestra madre la noche que se lo dijiste. Un poco más y recibes el primer KO antes de subir al cuadrilátero. Pero como eras terco como una mula, en eso sí que nadie podía igualarte, trabajaste y te entrenaste todos los días. Ibas a un gimnasio de paredes verdes y mugrientas donde otros como tú buscaban fama y dinero con la fuerza de sus puños.

Imaginemos que es necesario proporcionar al lector la información relativa a que la madre de la protagonista trabajaba y ella tuvo que criar a su hermano. Y que este trabajó como estibador y en el supermercado de la esquina. Y que entrenó todos los días para convertirse en boxeador.

Esos datos deben constar porque juegan un papel en el desarrollo del argumento. Pero su exposición, tal como se ha realizado, resulta forzada. No tiene sentido que la narradora exponga todos esos hechos a su hermano porque este los vivió, así que los conoce.

Tras las palabras de la hermana del boxeador asoma la nariz, sin recato alguno, el autor, que no ha encontrado una forma menos artificiosa de transmitirle ciertos datos al lector.

El texto anterior ganaría en naturalidad si las frases subrayadas se formularan, por ejemplo, así:

Es verdad que madre se partía el espinazo fuera de casa para mantenernos, pero nunca supo cuánto odiaba yo tener que hacerte a la vez de hermana y mamá. Yo estaba segura de que no valías para otra cosa que para estibador o repartidor de verduras, y me reía a escondidas cuando nos decías eso de que eran trabajos temporales y que llegaría un día en que serías famoso y traerías tanto dine-

ro a casa que no tendríamos tiempo de gastarlo. Menudo imbécil el que te convenció de que podías boxear y forrarte. ¿Amigo le llamas a eso? (...) Pero tú nada, terco como una mula, venga a trabajar y venga a entrenarte.

Lo que cambia aquí es que se produce una confianza de sentimientos que tienen relación con hechos conocidos, pero esos sentimientos no eran conocidos por el personaje. El problema de textos como este no es la información que se da, sino la manera de darla.

Cuando te debatas entre la necesidad de poner en conocimiento del lector determinados aspectos de la trama y el peligro de incurrir en lo que hemos llamado información para el lector, puedes salvar el obstáculo recurriendo a alguna de las siguientes estrategias:

- ▶ Que sea un narrador omnisciente quien aporte las informaciones. El lector no se preguntará si es lógico o verosímil que las dé.
- ▶ Que las frases de los personajes contengan siempre un dato ignorado por el interlocutor o un tono —reprobatorio, nostálgico, etc.— que las aleje del discurso meramente expositivo.

## Proporcionar información a través del personaje inadecuado

Cuando proporciones información en tu novela también debes cuidar a través de quién lo haces.

Hay dos maneras de proporcionar información, a través del narrador y a través de los personajes.

Si usas un narrador en tercera omnisciente no habrá problema. Este narrador lo sabe todo, así que puede ir proporcionando los datos a medida que discurre el argumento sin mayores inconvenientes. Solo habrás de tener cuidado con no

cometer alguno de los errores que hemos comentado hasta aquí: que dé demasiada información o demasiada poca, que la dé en los momentos equivocados, que sea una exposición forzada...

Otro caso es si usas un narrador en primera persona.

Recordarás que al hablar del narrador en primera persona señalamos como una de sus principales restricciones el hecho de que, como es evidente, no puede proporcionar información que no conoce.

Piensa bien cómo ha adquirido tu narrador los datos que proporciona. Si no lo ha hecho de ninguna manera, encuentra opciones para que esa información haya llegado a él. Y si es imposible de todo punto que el narrador esté en posesión de determinados datos, busca otra manera de darlos.

Esa otra manera de proporcionar datos que tu narrador no puede manejar recae por lo general sobre un personaje. Pero de nuevo nos encontramos con el mismo escollo: asegúrate de que determinado personaje puede tener esos datos de forma verosímil.

El adecuado manejo de la información es vital en una novela. Presta atención a cómo lo haces en tu obra para no incurrir en alguno de los errores que hemos mencionado.