

11

Elementos
para trabajar
la tensión

Podemos imaginar la novela como un tejido. De hecho, las palabras *texto* y *textil* tienen la misma etimología: *texto* viene del latín *textus*, que significa trama, tejido. Siendo así, ese tejido que es la novela debe permanecer tenso, solo si lo hace el lector podrá apreciar los dibujos que en él crean la trama, la evolución del conflicto y el desarrollo de los personajes.

Por ello, trabajar la tensión en una novela es una labor que reviste gran importancia.

Ahora bien, antes de seguir hablando de la tensión conviene hacer una necesaria aclaración. Por lo general se concibe la tensión como esa sensación de incertidumbre que mantiene en vilo al lector, a menudo cuando aguarda determinados acontecimientos, como por ejemplo la resolución de una situación de peligro. Según esto, la tensión sería un ingrediente propio de algunos géneros, como el de suspense, el de terror o el de aventuras, pero no así de otro tipo de novelas, como las novelas psicológicas o de personaje.

Por el contrario, la tensión es un ingrediente fundamental en toda narración, en toda novela. Ya hemos visto que en una novela hay varios arcos: el arco de la historia, el arco del personaje, y esos arcos deben estar, nunca mejor dicho, tensos, tirantes. La tensión es uno de los elementos que ayuda a sostener la arquitectura de la narración y, sin ella, tu trama perderá consistencia.

Debe quedar claro que la tensión es uno de los elementos con los que, sí o sí, se debe trabajar al escribir, independientemente del género que elijas para tu novela. Tal vez, de hecho, sea uno de los elementos más sutiles. Se tiene la idea de que la tensión narrativa tiene que ver únicamente con la intriga, las escenas trepidantes, las sorpresas y los puntos de giro muy marcados, pero en realidad la tensión narrativa tiene que ver también con los hilos que sostienen la trama y que se relacionan con la estructura, la dosificación de la información, la cronología...

Una novela bien pensada tiene una buena estructura que la sostiene y la mantiene «tensa», como una tela en un bastidor, sin importar el dibujo que tenga esa tela, que puede ser el de una novela de acción con mucha intriga o el de una mujer que prepara una cena con invitados (como en *La señora Dalloway*).

Sin embargo, la tensión se relaciona muy estrechamente con el suspense y la sorpresa, en cuanto que se construye, precisamente, jugando con las ganas del lector de saber más. Al hablar de la dosificación de la información dijimos que el lector no cesa nunca de preguntarse qué sucederá a continuación; al tiempo, le gusta anticiparse y hacer sus apuestas, tratando de descubrir por dónde va a seguir desarrollándose la narración.

La tensión está impulsada tanto por el interés que el lector siente por los avatares que les suceden a los personajes como por su curiosidad por conocer cómo se resuelve el conflicto. Tiene que ver precisamente con la anticipación de lo que va a suceder en la historia. De modo que para trabajar la tensión debes conseguir que el lector no se deje de hacer preguntas, presentarle la información de manera que pueda lanzar sus hipótesis, permitirle acertar en ocasiones y, en otras, reservarle alguna sorpresa.

Estudiemos los elementos que contribuyen a construir la tensión.

La estructura

Con frecuencia se compara la estructura con el conjunto de vigas de una edificación. No se ven, pero son las que sostienen todo el peso y las tensiones de carga del edificio al completo. Exactamente lo mismo sucede con la novela: su estructura es invisible, y sin embargo contribuye también a la tensión. Imagina la estructura como uno de esos bastidores que se usan para bordar y cuya misión es, justamente, mantener tensa la tela.

La estructura básica que divide la obra en tres segmentos —planteamiento, desarrollo y desenlace—, su arco dramático, contribuye a crear esa tensión que la novela necesita, puesto que los acontecimientos de la narración se van sucediendo, generando incógnitas y preguntas.

De hecho, esa estructura tripartita está fuertemente marcada por el conflicto: este hace su aparición durante el planteamiento, evoluciona durante el desarrollo

y amaina en el desenlace. Y como ya sabemos, el conflicto, que nace del choque entre dos fuerzas opuestas, es la base de toda historia y precisamente de él surge cualquier forma de tensión en la novela.

Los puntos de giro estructurales, aquellos que articulan el paso del planteamiento al desarrollo y de este al desenlace, es decir, el elemento detonador y el clímax, son precisamente dos de los momentos de mayor tensión dentro de la novela. Y contribuyen a generar esa imagen de línea dentada de la que ya hemos hablado en otros módulos.

De igual manera, las distintas estructuras que elijas para tu novela también atañerán a la tensión. Dependiendo si te decantas por un inicio *ab ovo*, *in media res* o *in extrema res*, o si decides usar una estructura de vasos comunicantes o tramas paralelas —por mencionar un par de las posibles— la tensión de tu novela se verá afectada de distintos modos. Porque hemos dicho que la tensión se relaciona con el deseo de saber más de tu lector, y tu misión es concebir hábilmente tu novela para asegurarte de que este siempre se plantea preguntas y hace pronósticos.

Si, por ejemplo, usas un inicio *in media res* estarás lanzando al lector en medio de una historia en marcha, ya comenzada. Y eso le impulsará automáticamente a preguntarse cómo se ha generado esa situación. Si usas dos tramas paralelas, el cambio de una a otra también contribuirá a que el lector experimente esa pequeña tensión que surge del deseo de saber cómo continúa desarrollándose la trama que en ese momento se abandona. Como ves ambas estructuras contribuyen a que el lector se haga preguntas.

Ya vimos el ejemplo de *El velo pintado*, una novela de W. Somerset Maugham que comienza directamente con un diálogo entre dos personajes: Kitty Garstin y Charles Townsend:

Ella soltó un grito de temor.

—¿Qué ocurre? —preguntó él. A pesar de la oscuridad que reinaba en la habitación, cuyas contraventanas estaban cerradas, alcanzaba a distinguir su expresión de susto.

—Alguien ha intentado abrir la puerta.

—Bueno, debe de haber sido el ama, o alguno de los criados.

—Nunca vienen a estas horas. Saben que después del almuerzo siempre duermo la siesta.

—¿Quién iba a ser, si no?

—Walter —susurró ella con labios trémulos.

En esas primeras líneas, el lector todavía lo ignora todo y comienza de inmediato a hacerse preguntas: ¿quiénes son ese hombre y esa mujer que a la hora de la siesta se encierran juntos en una habitación?, ¿quién es Walter?, ¿por qué a la mujer le asusta que Walter pueda sorprenderlos?

Como ves, lo que persigue el escritor al elegir la estructura de su novela es en gran medida (aunque no exclusivamente) tener opciones interesantes a la hora de manejar la información, de dosificarla, para de ese modo mantener la tensión argumental y, así, el interés del lector.

La acción

Podríamos definir la acción como la serie de sucesos que hacen avanzar la trama. Es decir, la acción es, simplemente, lo que sucede. Hay acciones que, por su misma esencia, contribuyen a generar tensión: una persecución, una pelea, un momento de peligro, un momento de clímax...

Fijémonos en esta escena tomada de *El Señor de las Moscas*, de William Golding. En la novela, como ya sabemos, un grupo de niños que ha sobrevivido a un accidente aéreo debe enfrentarse a las condiciones de una isla desierta tratando de conservar un atisbo de civilización.

En un intento de comunicar con algún barco que navegue próximo a la isla, los niños mantienen un fuego encendido en lo alto de una montaña. Vigilan el fuego por turnos y una noche los encargados de hacerlo son Sam y Eric, dos hermanos gemelos. Sam y Eric tienen miedo, solos en la oscuridad nocturna, pero tratan de superarlo. Hasta que ven algo...

Ahora emanaba de la hoguera un calor que les acariciaba agradablemente. Sam se entretuvo arreglando las ramas de la hoguera tan cerca del fuego como le era posible. Eric extendió los brazos para averiguar a qué distancia se hacía insoportable el calor. Mirando distraídamente a lo lejos, iba restituyendo los contornos diurnos de las rocas aisladas que en aquel momento no eran más que sombras planas. Allí mismo estaba la roca grande y las tres piedras, y la roca partida, y más allá un hueco..., allí mismo...

—Sam.

—¿Eh?

—Nada.

Las llamas se iban apoderando de las ramas; la corteza se enroscaba y desprendía; la madera estallaba. Se desplomó la pila y arrojó un amplio círculo de luz sobre la cima de la montaña.

—Sam...

—¿Eh?

—¡Sam! ¡Sam!

Sam miró irritado a Eric. La intensidad de la mirada de Eric hizo temible el lugar hacia donde dirigía su vista, lugar que quedaba a espaldas de Sam. Se arrastró alrededor del fuego, se acurrucó junto a Eric y miró. Se quedaron inmóviles, abrazados uno al otro: cuatro ojos, bien despejados, fijos en algo, y dos bocas abiertas.

Bajo ellos, a lo lejos, los árboles del bosque suspiraron y luego rugieron. Los cabellos se agitaron sobre sus frentes y nuevas llamas brotaron de los costados de la hoguera. A menos de quince metros de ellos sonó el aleteo de un tejido al desplegarse y henchirse.

Ninguno de los dos muchachos gritó, pero se apretaron los brazos con más fuerza y sus labios se fruncieron. Permanecieron así agachados quizá diez segundos más, mientras el avivado fuego lanzaba humo y chispas y olas de variable luz sobre la cumbre de la montaña.

Después, como si entre los dos solo tuviesen una única y aterrificada mente, saltaron sobre las rocas y huyeron.

La narración de esta escena incrementa por sí misma la tensión. Tenemos a dos niños solos en la noche, en lo alto de una montaña en una isla desierta; tan solo el fuego les brinda algo de luz, calor y cierta sensación de protección. Pero en la cumbre, con ellos, hay algo, algo que de pronto ven y los aterroriza, y los obliga a salir huyendo.

De nuevo el lector vuelve a plantearse preguntas, si bien esta vez son de índole algo diferente. El lector, al contrario que Sam y Eric, sí sabe lo que hay en la cumbre de la montaña. El narrador se lo ha desvelado al comienzo del capítulo, de modo que cuando se escucha el sonido del «aleteo de un tejido al desplegarse y henchirse» sabe de lo que se trata. Sus preguntas no van por tanto en la dirección de qué es lo que los niños ven en la cumbre, qué es lo que asusta a los muchachos y los hace huir, sino que sus preguntas se plantean si los muchachos descubrirán en algún momento qué es lo que reposa en lo alto de la montaña, allí donde el fuego debe permanecer encendido como única posibilidad de ser rescatados.

Por tanto, la acción es «lo que sucede», y hay acciones que, por sí solas, pueden elevar la tensión. Pero «lo que sucede» no tiene por que ser una secuencia de imprevistos, azares y sorpresas, peleas y reconciliaciones, huidas y persecuciones al estilo de una novela bizantina.

En su novela *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Laurence Sterne hace que su narrador reprenda a una lectora y la «castiga» a volver a leer el capítulo anterior porque se ha perdido cierta información importante. Y advierte:

No le he impuesto esta penitencia a la señora ni por capricho ni por crueldad, sino por el mejor de los motivos; y en consecuencia no pienso pedirle ningún tipo de disculpas por ello cuando regrese. Lo he hecho para escarmentar a la viciosa costumbre, que con ella comparten miles de personas en las que subrepticamente se ha introducido y asentado, de leer de un tirón, en busca de aventuras más que de la profunda erudición y del conocimiento que un libro de este tipo, si se lee como es debido, les proporcionaría infaliblemente.

Sterne condena a esos lectores que solo buscan la «aventura» y que se saltan todas aquellas páginas en las que no la encuentran. Es cierto que hay determinados géneros que demandan altas dosis de acción: novelas de espada y brujería, novelas de corte negro, novelas de aventuras en un sentido amplio... Pero ¿qué sucede si tu novela no se engloba en esos géneros?, ¿debes saturarla de acción a pesar de todo?

La cuestión radica en que la acción no consiste solo en mantener a tus personajes en movimiento, yendo de un lado para otro, envueltos en peripecias e incidentes. En *La señora Dalloway* de Virginia Woolf hay tanta acción como en *El Código Da Vinci* de Dan Brown, si bien es cierto que se trata de un tipo diferente de acción en cada caso.

Para que la trama avance esos sucesos no tienen por qué ser acciones impactantes, a decir verdad ni siquiera tienen que ser acciones, también pueden ser reflexiones, decisiones, momentos de comprensión... «Movimientos» que suceden en el interior del personaje y que tiene que ver con su psicología y su carácter.

En *El arte de la ficción*, Henry James se pregunta:

¿Qué es el personaje sino determinación del incidente? ¿Qué es el incidente sino ilustración del personaje? Es un incidente que una mujer esté de pie con la mano reposando sobre una mesa y te mire de cierta manera. O si no es un incidente, creo que será difícil decir qué es. Al mismo tiempo es una expresión del personaje. [...] Cuando un joven se convence de que después de todo no tiene suficiente fe para entrar en el estado clerical según era su intención, eso constituye un incidente, aunque no corras hasta el final del capítulo para ver si quizás su actitud cambie de nuevo. No digo que estos sean incidentes extraordinarios o impactantes. No pretendo valorar el grado de interés que provoquen, pues esto dependerá de la habilidad del escritor.

De modo que los hechos que describa tu novela no tienen por qué ser epatantes, basta con que hagan avanzar la historia. Y para ello puede servir un momento de reflexión de tu protagonista tanto como un enfrentamiento entre dos personajes. El movimiento puede ser interior, no ha de ser necesariamente exterior. Y serán tu capacidad y tu pericia como autor las que conviertan esas escenas en escenas interesantes.

Edith Wharton explica:

El drama, o la situación, se logra exponiendo los conflictos que se producen [...]. No es preciso que esos momentos contengan una acción, tomada en el sentido de un acontecimiento externo: de hecho, rara vez la contienen, porque la escena del conflicto se ha desplazado de la anécdota al personaje.

Como ya sabes, a lo largo de los siglos XIX y XX los argumentos de la novela dejaron de fijarse tanto en la acción externa, en la peripecia, para pasar a fijarse en lo interno. Como la propia Wharton postulaba: «la narrativa moderna comenzó

en realidad cuando la “acción” de la novela pasó de encontrarse en la calle a encontrarse en el alma».

Ya hemos mencionado en otra ocasión el ejemplo de *Retrato de una dama*, novela en la que Henry James incluye una escena en la que Isabel Archer reflexiona a lo largo de una noche de vigilia sobre la decisión que debe tomar en un asunto importante. En el prefacio a su novela, el célebre autor defiende así su decisión de incluir esta larga escena en la que no hay acción exterior, pero hay un importante movimiento interior:

Reducida a su esencia, no es sino una vigilia dedicada a la búsqueda y a la crítica; pero impulsa la acción mucho más lejos de lo que se habría conseguido con veinte «incidentes». Fue ideada para tener toda la vivacidad de un incidente con toda la economía de una imagen. [...] Es solo una representación de cómo estando inmóvil ve y un intento de conseguir que la mera lucidez mental de su acto sea tan interesante como la sorpresa de que aparezca una caravana o la identificación de un pirata.

Por tanto, los «movimientos interiores» de tu personaje, esos instantes de reflexión o comprensión, pueden funcionar tan bien como las acciones para llevar la trama adelante y contribuir a generar tensión, porque el lector se preguntará qué implicaciones tendrán en el devenir de la historia.

De hecho, la acción no es necesariamente lo único que contribuye a definir al personaje. Si lo fue al comienzo de la historia de la novela, su evolución a lo largo de los siglos ha hecho que ya no sea siempre así, tal como lo explica Milan Kundera.

De acuerdo con Kundera, *El Decamerón*, una novela escrita en el siglo XIV por Giovanni Boccaccio, nos cuenta simplemente acciones y aventuras. En esos primeros albores de la narrativa el personaje se distingue de los demás mediante la acción y por ella se convierte en individuo. La acción se considera, por tanto, el autorretrato de quien actúa.

Pero ya en el siglo XVIII, Denis Diderot escribe *Jacques el fatalista*. Kundera explica:

Su Jacques el fatalista seduce a la novia de su amigo, se emborracha de felicidad, su padre le da una paliza, un regimiento pasa por allí, se alista por despecho, en la primera batalla le alcanza una bala en la rodilla y se queda cojo para el resto de su vida. Creía empezar una aventura amorosa cuando, en realidad, avanza hacia su invalidez. Nunca podrá reconocerse en su acto. Entre el acto y él se abrirá una fisura. El hombre quiere revelar mediante la acción su propia imagen, pero esta no se le parece. El carácter paradójico del acto es uno de los grandes descubrimientos de la novela. Pero si el «yo» no es aprehensible en la acción, ¿dónde y cómo se lo puede aprehender? Llegó entonces un momento en que la novela, en su búsqueda del yo, tuvo que desviarse del mundo visible de la acción y orientarse hacia el invisible de la vida interior.

Según esto, para revelar el yo del ser humano no bastan sus acciones. Los novelistas lo descubrieron bastante temprano y comprendieron que los pensamientos y los sentimientos son igualmente importantes para lograrlo. Como la tensión busca conseguir que el lector se haga preguntas, para espolear así su deseo de seguir avanzando y descubrir las respuestas, es necesario no centrarse únicamente en el mundo visible de la acción, sino incluir también ese otro mundo invisible de la vida interior, de los pensamientos y sentimientos, como modo igualmente útil de conseguir que el lector se pregunte qué pasará, ya que el personaje se siente frustrado, anhelante o feliz, ya que ha tomado una decisión o comprendido algo.

Ahora bien, no hay que perder de vista que esos «movimientos interiores» del personaje, que resultan tan eficaces como la mera acción para construir tensión, deben ser significativos para lograrlo. As lo expresa Edith Wharton:

Pero si [...] quieren atraer la atención y permanecer en la memoria debe haber algo que los haga cruciales, alguna relación reconocible

con un estándar moral o social con el que estemos familiarizados, una conciencia explícita de la lucha eterna entre los impulsos que se debaten en el interior del hombre.

El suspense

El suspense es una de las fórmulas que más decididamente contribuyen a trabajar el elemento tensión en una novela.

El diccionario de la Real Academia lo define como «Expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso, especialmente en una película cinematográfica, una obra teatral o un relato».

Subrayemos las palabras *expectación impaciente*. Es decir, el lector se siente impaciente por conocer cómo se desarrollarán los acontecimientos. Justamente la manera en que se construye la tensión. Pero ¿de dónde surge esa expectación? De la incertidumbre y la curiosidad.

El suspense es el elemento de una narración que crea incertidumbre y curiosidad acerca de lo que sucederá. Esa incertidumbre se relaciona con los objetivos del protagonista, con lo que está en juego para él, porque el lector se pregunta si el personaje conseguirá lo que quiere o no. Es precisamente averiguarlo lo que espolea al lector a seguir leyendo.

Como imaginas, la expectación por lo que sucederá no surge necesariamente en función de las acciones, por ejemplo, situar a tu protagonista una y otra vez en situaciones de extremo peligro para suscitar en el lector emociones de miedo y ansiedad; sino que surge, una vez más, de las preguntas que se plantea el lector.

David Lodge señala que esas preguntas vienen a ser a grandes rasgos de dos tipos: «Se refieren o bien a la causalidad (¿quién lo hizo?) o bien a la temporalidad (¿qué pasará ahora?)».

Ya hemos visto que toda novela incluye una línea causal y una línea temporal, de modo que es posible plantearse esas preguntas de «¿quién lo hizo?» y «¿qué pasará ahora?» en cualquier obra. No solamente en los *thrillers* y las narraciones de suspense y misterio, sino también en una novela psicológica, una novela romántica o cualquier tipo de novela. ¿Quién lo hizo?, ¿quién hizo que la protagonista ya no crea en el amor?; ¿qué pasará ahora?, ¿qué pasará ahora que el protagonista ha comprendido que la relación con su padre le ha llevado a sentir problemas de merecimiento?

Ten presente que cuando leemos examinamos las piezas dispuestas por el escritor con el objetivo de predecir y anticipar lo que podría suceder en la historia. El suspense no es otra cosa que la incertidumbre que el lector trata de resolver, formulando hipótesis sobre lo que podría suceder y avanzando con entusiasmo por la historia para ver si tiene razón. Manejar el suspense consiste en manejar de manera adecuada las piezas de información que componen una narración para generar incertidumbre y curiosidad.

El suspense se relaciona, por tanto, directamente con la dosificación de la información. Tienes que presentar las piezas de información que componen la historia de manera que el lector se haga preguntas, pero también de manera que pueda apostar vaticinios. Tienes que despertar su curiosidad. Si juegas con la curiosidad de tu lector a lo largo de la novela, si lo impulsas a plantearse preguntas y a hacer predicciones habrá suspense en tu novela.

En la novela *El muro*, de Marlen Haushofer, una mujer es la única sobreviviente de una extraña catástrofe. Mientras pasa un fin de semana en una cabaña en el bosque, un muro invisible e impenetrable aparece y la deja aislada; además, al otro lado del muro todo el mundo está muerto. La mujer tiene que adaptarse a su nueva vida solitaria y de supervivencia. Pero, mediada la novela, la narradora protagonista revela un hecho sorprendente. Está reflexionando sobre el ternero que su vaca le dio:

Amar y cuidar a otro ser es muy fatigoso, y más pesado que matar y destruir. Sacar adelante un niño cuesta veinte años, matarlo solo diez segundos. Incluso un ternero necesita un año para crecer y hacerse fuerte y un par de hachazos puede aniquilarlo. Pienso en el largo periodo en el que Bella lo llevó y alimentó pacientemente

en su vientre, en las horas difíciles de su nacimiento y en los largos meses durante los que se transformó de ternero en un toro hecho y derecho. Tuvo que brillar el sol para que creciera la hierba para él, el agua tuvo que manar de la tierra y caer del cielo para darle de beber. Hubo que cepillarle y frotarle, hubo que sacar el estiércol de su establo para que estuviera limpio y seco. Y todo fue en vano. No puedo evitar ver un gran desorden y un terrible derroche en esta vida. Quizá el hombre que lo mató estaba loco, pero su locura lo delató. El deseo oculto de matar debía dormir en él desde tiempos inmemoriales.

Haushofer usa una prolepsis para adelantar un hecho del futuro: un hombre matará al joven toro que la protagonista ha criado. Sin embargo, puesto que el lector sabe que la mujer es la única superviviente y que está rodeada por un muro impenetrable, las preguntas surgen de inmediato: ¿quién es ese hombre?, ¿cómo, cuándo y por qué matará al toro?, ¿qué hará la mujer al saber que hay al menos otro superviviente?

La autora juega con la dosificación de la información adelantando un dato mediante una prolepsis, y de esa manera obliga al lector a plantearse nuevas preguntas que lo animarán a seguir leyendo para conocer cómo se responden.

Hemos dicho que el suspense crea curiosidad acerca de lo que sucederá. Y que esa curiosidad se relaciona con los objetivos del protagonista, con lo que está en juego para él, porque el lector se pregunta si el personaje conseguirá lo que quiere o no.

Eso significa que el suspense emana en gran parte del conflicto y de cómo lo planteas. El conflicto de tu historia se materializa en obstáculos que el personaje debe superar, en metas que debe alcanzar, en problemas que debe resolver... Y el suspense se hace manifiesto porque el lector trata de aventurar si el personaje será o no capaz de superar los conflictos, alcanzar las metas y resolver los problemas. El lector hará sus pronósticos y seguirá leyendo para saber si ha acertado.

Por último, el suspense se relaciona íntimamente con la forma en que has presentado tanto al personaje como a su historia. Si no logras hacer atractivo a tu

personaje, si no consigues que el lector sienta interés por él, simplemente no habrá suspense. Porque si el personaje deja indiferente al lector, si este no se involucra con lo que le sucede, es evidente que el lector no se molestará en plantearse preguntas, lanzar hipótesis y hacer vaticinios. No habrá curiosidad y el lector avanzará por la historia pasivamente, por tanto, sin disfrutar.

La sorpresa

Venimos repitiendo que el lector no cesa de plantearse preguntas y lanzar hipótesis a lo largo de toda la obra. Va recabando atentamente cada pieza de información que el novelista ha incluido y formula sus pronósticos acerca de lo que cree que va a pasar. Cuando esos pronósticos fallan, entra en juego la sorpresa.

La sorpresa llama instantáneamente la atención del lector precisamente porque desafía sus expectativas. Ese hecho inesperado viene a alterar de pronto la superficie de la historia. Las cosas no son, o no del todo, como él esperaba y tiene que replantearse lo que ha leído hasta el momento. Es como si la sorpresa iluminase con una nueva luz todo lo que ha sucedido hasta ahora en la novela. De igual modo, le obliga a replantearse todos sus vaticinios; la luz de la sorpresa también ilumina lo que todavía no sabe, la narración que se desarrollará desde ese punto hasta el desenlace.

La sorpresa también puede relacionarse con las dos preguntas que David Lodge proponía para el suspense: «¿quién lo hizo?» y «¿qué pasará ahora?».

Recordarás que la pregunta «¿quién lo hizo?» se relacionaba con la causalidad. El lector debe repasar todos los acontecimientos que conoce para ver cómo se ha fraguado ese hecho o dato sorpresivo que se le acaba de revelar y que él no ha sabido prever. Es importante que la sorpresa hunda sus raíces firmemente en la causalidad, no te sirvas para construirla de una casualidad o de haber retenido información de manera torticera. Por el contrario, construye tu sorpresa prestando una atención cuidadosa a la manera en que dosificas la información.

Por su parte, la pregunta «¿qué pasará ahora?» se relaciona con la temporalidad. La sorpresa viene a arrojar nueva luz sobre el futuro de la narración. El lector, una vez evaluadas las implicaciones de la sorpresa, debe desarrollar nuevas hipótesis sobre lo que cree que sucederá en adelante.

De acuerdo con lo anterior, tienes que tener cuidado con dos puntos al incluir sorpresas en tu trama.

La primera ya la hemos mencionado: la sorpresa ha de respetar la línea de causa y efecto que debe sustentar toda novela. Esa sorpresa que ahora estalla ante el asombrado lector debe tener sus causas en los acontecimientos ya narrados. Esas causas pueden haber sido muy bien disimuladas, para que el lector no reparase en ellas, pero deben estar ahí.

Al mismo tiempo, la sorpresa debe proyectarse hacia el futuro, debe actuar a su vez como causa e implicar por tanto consecuencias. La sorpresa suele encerrar un hecho o información determinante y este, como es lógico, debe tener implicaciones en el desarrollo de la narración. De otro modo, el efecto de la sorpresa se disipará rápidamente y no tendrá implicaciones estructurales, será meramente un golpe de efecto.

Veamos un ejemplo con la capital sorpresa que el lector recibe al leer *La dama de blanco*, de Wilkie Collins. En la novela, Walter Hartright debe desentrañar un misterio que atañe a Laura Fairlie, la mujer de la que se enamora.

Laura es una rica heredera y, aunque está enamorada de Walter Hartright, ha dado promesa de matrimonio a sir Percival Glyde, que en realidad solo busca arrebatarse su fortuna. Walter Hartright renuncia a su amor y se marcha a América. Durante su ausencia, Laura, ya casada con sir Glyde, muere. Cuando Walter Hartright regresa a Inglaterra, acude a visitar la tumba de su difunta amada. Junto a ella, descubre a dos mujeres:

Detrás de mí, en el cementerio, vi en la fría claridad del ocaso a dos mujeres. Miraban hacia la tumba; me miraban a mí.

Dos.

Se acercaron un poco y volvieron a detenerse. Llevaban velos, que me ocultaban sus rostros. Una de ellas lo levantó. A la luz plácida de la noche vi el rostro de Marian Halcombe.

¡Había cambiado! ¡Había cambiado como si hubieran pasado años! Sus ojos grandes y salvajes me miraban con extraño terror. Su rostro, fatigado y exhausto, inspiraba compasión. Como si la pena, el temor y la angustia la hubieran marcado con su hierro al rojo vivo.

Di un paso hacia ella. No se movió, ni dijo una palabra. La mujer que estaba a su lado, y que no levantó el velo, lanzó un débil gemido. Me detuve. Las fuerzas me abandonaron; y un indecible terror me hizo temblar de pies a cabeza.

La mujer con el rostro cubierto se separó de su compañera, y con lentitud se dirigió hacia mí. Una sola vez Marian Halcombe habló. La voz era la que yo recordaba. No había cambiado, con sus ojos alterados y su rostro demacrado.

—¡Es mi sueño, es mi sueño!

Le oí pronunciar quedamente estas palabras en medio de aquel silencio horripilante. Cayó de rodillas y levantó sus manos crispadas al cielo.

—¡Padre nuestro, dadle fortaleza! ¡Padre, ayúdale en esta hora decisiva!

La mujer se me acercaba, despacio y en silencio. La miré y desde aquel instante no pude mirar a nadie más.

La voz que rogaba por mí tembló y pasó a ser un susurro; luego, de repente se levantó, me llamó con horror, me gritó con desesperación que me marchase.

Pero la mujer cubierta por el velo se había adueñado de mí, de mi cuerpo y de mi alma. Se detuvo a un lado de la tumba. Nos quedamos frente a frente, separados por la lápida sepulcral. Ella estaba

junto a la inscripción del pedestal; su vestido tocaba las letras negras.

La voz se acercó, se elevaba más y más, estaba llena de pasión.

—¡No descubra la cara! ¡No la mire! ¡Por amor de Dios, evítale este trance!

La mujer levantó el velo.

DEDICADO
A LA MEMORIA DE
LAURA,
LADY GLYDE...

Laura, Lady Glyde, se erguía junto al epitafio y me miraba por encima del sepulcro.

Con esta emocionante escena, con una atmósfera muy bien construida, Wilkie Collins revela un dato fundamental que hasta el momento el lector no ha podido ni sospechar: Laura Glyde no está muerta.

Esta revelación altera por completo los sucesos que hasta ahora se le han narrado, que debe reexaminar a la luz del hecho de que Laura está en realidad viva. ¿Cómo es posible que esté viva?, ¿cómo es posible que su marido no sepa la verdad? O, lo que es lo mismo: «¿quién lo hizo?»: ¿quién ha diseñado el plan para hacer pasar a Laura Glyde por muerta y con qué fin?

Al tiempo, la revelación de que Laura está viva altera también los acontecimientos venideros y, por ende, los pronósticos que el lector pueda haber hecho sobre el desarrollo de la trama. ¿Qué implica que Laura esté viva?, ¿cómo hará para mantener su secreto a salvo?, ¿qué pasará si su marido lo descubre?...

Una vez más, la sorpresa se relaciona con la dosificación de la información. Wilkie Collins ha construido la suya, en parte, gracias a que usa varios narradores. En el prefacio de la obra, el autor indica: «[...] Esta historia la escribiré más de una pluma, tal como en los procesos por infracciones de la ley el tribunal

escucha a más de un testigo [...]; y para llegar a una reconstrucción completa de los hechos intervienen personas que tuvieron una estrecha relación con ellos en cada una de sus sucesivas fases, que relatan, palabra por palabra, su propia experiencia».

Así, el autor usa varios narradores y hace que cada uno de ellos cuente la parte de la historia que conoce, lo que le permite reservar aquellos datos que esos narradores no podrían conocer para darlos en el momento de la trama que más oportuno resulta para sus fines. Y al final, después de haber leído las narraciones de todos los implicados y testigos, el lector tiene una visión completa del caso de Laura Glyde.

La sorpresa, por otro lado, no tiene que identificarse únicamente con esos impactantes puntos de giro en los que se descubre un dato inesperado o sucede un hecho imprevisto. Una novela puede también contener pequeños elementos sorpresa que cojan desprevenido al lector y que, de igual manera aunque a una escala menor, vengan a alterar el discurrir de los acontecimientos y, sobre todo, a permitir que el lector se haga nuevas preguntas y realice nuevas hipótesis.

Ya hemos visto un ejemplo de uno de esos pequeños elementos sorpresa: cuando en *La hoguera de las vanidades* el narrador nos desvela que Laurence Kramer es vicefiscal de distrito del departamento de homicidios. El narrador ya ha presentado al personaje y el lector conoce ya bastantes cosas sobre Larry Kramer: que es vicefiscal en el Bronx, que está casado y vive en un pequeño apartamento, que lo menguado de su sueldo hace que el nacimiento de su primer hijo haya desestabilizado la economía familiar y que la edad empieza a hacer mella en su físico: ha perdido tono muscular y está empezando a quedarse calvo. Pero el lector no sabe un hecho que, parece, es determinante —Laurence Kramer es vicefiscal de distrito del departamento de homicidios—; de modo que cuando lo recibe, ese dato causa su sorpresa.

Como imaginas, la sorpresa es un elemento de un gran vigor. Es como arrojar una piedra a un estanque de aguas tranquilas. Las ondas generadas van a alterar su superficie en todas direcciones. Pero, precisamente por esa cualidad, la sorpresa es un recurso que debe utilizarse con tiento.

Para empezar debe siempre construirse con todo esmero, esto es, atendiendo a la ley de la causalidad, como ya hemos explicado. El hecho de que Laura Glyde

esté viva es verdaderamente sorprendente, sin duda, pero una vez revelado el dato el autor se encarga de explicar adecuadamente al lector cómo se creó y se sostuvo esa mentira.

Además, no conviene abusar de la sorpresa. Como ya hemos apuntado en diversas ocasiones, parte del placer de leer consiste en lanzar hipótesis sobre cómo se desarrollará la trama... y acertar. El lector no espera acertar siempre, pero sí espera hacerlo alguna vez. Si construyes tu novela llevando a tu lector de sorpresa en sorpresa es muy posible que lo hagas sentir incapaz, frustrado por no acertar nunca en sus pronósticos.

Por otro lado, buscar la sorpresa a toda costa puede dar lugar a tramas rocambolescas o impostadas y a finales que, aunque sorprendentes, rompen por completo la causalidad de la trama. Por supuesto, cuando se hace bien, un final sorpresa puede suponer un broche de oro. Pero de nuevo hay que tener mucho cuidado de no caer en lo rocambolesco, en lo impostado y, especialmente, en lo no causal.

Como a estas alturas ya sabes, el final debe desprenderse de manera lógica de la cadena de acontecimientos anteriores que se han venido presentado al lector; es decir, ser causal. Hace falta una gran maestría para equilibrar esa causalidad con la sorpresa; cuando ese equilibrio no se logra el final, más que una sorpresa, resulta un fiasco.

Algo así es lo que sucede con el final sorpresa que la maestra de la novela policíaca, Agatha Christie, ideó para *El asesinato de Roger Ackroyd*, una de sus primeras novelas.

La novela está narrada por el doctor Sheppard, de la pequeña localidad de King's Abbot, donde sucede un extraño crimen. A esa localidad acaba de mudarse Hércules Poirot, que investigará el asesinato teniendo como escudero al diligente doctor Sheppard.

La novela se cierra con la acostumbrada escena en la que Poirot reúne a todos los sospechosos para revelar quién cometió el asesinato. Y el asesino resulta ser el mismísimo doctor Sheppard.

Poirot se detuvo y continuó en voz más alta:

—Hay otro punto. El criminal debía ser una persona que tuviera la oportunidad de retirar la daga de la vitrina. Quizá usted diga con toda razón que cualquiera en la casa pudo haberlo hecho, pero le recordaré que Flora Ackroyd está segura de que la daga no se encontraba en la vitrina cuando la examinó.

Hizo otra pausa.

—Recapitulemos: una persona que estuvo en el Three Boars aquel día, una persona que conocía bastante bien a Ackroyd para saber que había adquirido un dictáfono, una persona que entendía en cuestiones de mecánica, que tuvo la oportunidad de retirar la daga de la vitrina antes de la llegada de miss Flora, que llevaba consigo un receptáculo capaz de contener el dictáfono como, por ejemplo, un maletín negro, y que se encontró sola en el despacho durante unos minutos después de descubrirse el crimen, mientras Parker telefoneaba a la policía. En fin, ¿usted, doctor Sheppard!

Desde luego, el de *El asesinato de Roger Ackroyd* es un final inesperado y Christie hizo un uso soberbio de un narrador no fiable. Pero al tiempo el lector no puede evitar sentir cierta decepción porque, como es natural, al actuar Sheppard como narrador ha presentado la información de manera que fuera imposible colegir que él era el más interesado en asesinar a Roger Ackroyd y el que tuvo los medios y la oportunidad de hacerlo. El lector ha tenido siempre una visión parcial e incompleta y, de ese modo, sus pronósticos solo podían resultar erróneos. Este es un excelente final sorpresa, sin duda. Pero deja un gusto amargo.

La recomendación sería, por tanto, que uses la sorpresa con moderación. Es un error pensar que una historia tiene necesariamente que sorprender al lector; de hecho, si la narración es coherente y la línea causal está bien planteada puede que haya poco lugar para las sorpresas.

Por otro lado, el lector no lee para ser sorprendido, lee para conocer el desarrollo de unos acontecimientos que le suceden a un personaje y le interesa ver cómo

ese personaje se enfrenta a dichos acontecimientos. A los buenos lectores les gusta hacer pronósticos y ver si la historia se conduce por los derroteros que pensaban.

De acuerdo con esto, utiliza la sorpresa con sutileza, como un modo más (y no el único posible) de generar tensión.

El ritmo

Otro modo de crear esa tensión que la novela necesita para sostener tirante su tejido y que el lector aprecie bien cuanto en él sucede es a través del ritmo.

El ritmo es el «orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas» y se relaciona directamente con el tiempo. Como ya dijimos, siguiendo a Italo Calvino, narrar es «una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo». Ese contraer o dilatar el tiempo genera efectos rítmicos y son ellos los que, a su vez, contribuyen a incrementar o relajar la tensión. Por lo general, cuanto mayor sea el ritmo, mayor será la tensión, mientras que si el ritmo decae, también lo hará la tensión.

En consecuencia, para contribuir a crear esa línea dentada de picos y valles que debe representar la tensión de tu novela, puedes servirte también de las cuatro anisocronías que vimos en el módulo tres: la elipsis, la pausa, el resumen y la escena. Estos recursos, como recordarás, permiten acelerar o ralentizar el tiempo y, en consecuencia, afectan a la tensión.

Podríamos decir que la escena, el resumen y la elipsis contribuyen a acelerar el tiempo del relato, de ahí que puedan usarse para incrementar la tensión. Mientras que la pausa, que lo ralentiza hasta casi detenerlo, atenuará la tensión. Aunque veremos que, como siempre en narrativa, hay matices en esta regla.

11. Elementos para trabajar la tensión

Dijimos que la escena no resume ni acelera el tiempo, sino que pretende mostrarlo en su normal devenir. Es como si presentase las acciones de los personajes «en tiempo real» y por tanto introduce un cambio en el *tempo* de la narración.

Por otro lado, las escenas confieren dinamismo y agilidad al relato. Al mostrar a los personajes actuando y, con frecuencia, hablando (recuerda que dijimos que las escenas a menudo incluyen diálogos) son partes en las que el ritmo de la narración se acelera y el lector las percibe como secuencias dinámicas.

Además, y precisamente por sus características constitutivas, las escenas son muy útiles para presentar aquellos acontecimientos de especial tensión dramática.

Por todo ello, la escena es un buen recurso para utilizar cuando desees incrementar la tensión.

Una escena es el recurso que usa William Golding para presentar el momento en que los chicos vuelven a la montaña para comprobar qué es ese monstruo o fiera que Sam y Eric han visto.

—A la montaña —dijo Jack—, ya te lo he dicho. —Rio con sorna—. ¿No quieres ir a la montaña?

Ralph suspiró; advertía que aumentaba el antagonismo tan pronto como Jack abandonaba el mando.

—Pensaba en la falta de luz. Vamos a tener que andar a tropezones.

—Habíamos quedado en ir a buscar a la fiera...

—No habrá bastante luz.

—A mí no me importa seguir —dijo Jack acalorado—. Cuando lleguemos allí la buscaré. ¿Y tú? ¿Prefieres volver a los refugios para hablar con Piggy?

[...] Ralph, excitado y dolorido aún, fue el primero en emprender el camino.

—Vamos.

[...]

—Ahí está.

Los muchachos se miraron vacilantes. Ralph tomó una decisión:

—Iremos directos a la plataforma y ya subiremos mañana.

Murmuraron en asentimiento; pero Jack estaba junto a él, casi rozándole el hombro.

—Claro, si tienes miedo.

[...] Todos se dirigían ya a la plataforma. Claro que no era por miedo, sino por cansancio.

Ralph se volvió de nuevo a Jack.

—¿Lo ves?

—Yo voy a subir a la montaña. [...] Voy a subir a la montaña para buscar a la fiera... ahora mismo.

Después la puya suprema, la palabra sencilla y retadora:

—¿Vienes?

[...]

—Como quieras.

[...] Ralph urgió:

—Vamos.

[...] Jack murmuró:

—Vamos a acercarnos a gatas; a lo mejor está durmiendo. [...] Allí, entre las rocas, donde antes había un hueco. Una especie de bulto... ¿lo ves?

La hoguera apagada sopló ceniza a la cara de Ralph. No podía ver ni el hueco ni nada [...] Una vez más volvió a oír el murmullo de Jack, desde muy lejos.

—¿Miedo?

No se sentía asustado, sino más bien paralizado [...]

—¿Ves algo?

—Ahí.

Delante de ellos, solo a unos tres metros de distancia, vieron un bulto que parecía una roca, pero en un lugar donde no debía haber roca alguna. Ralph oyó un ligero rechinar que procedía de alguna parte, quizá de su propia boca. Se armó de determinación, fundió su temor y repulsión en odio y se levantó. Avanzó dos pasos con torpes pies.

Detrás de ellos, la cinta de luna se había ya levantado del horizonte; ante ellos, algo que se asemejaba a un simio enorme dormitaba sentado, la cabeza entre las rodillas. En aquel momento se levantó viento en el bosque, hubo un revuelo en la oscuridad y aquel ser levantó la cabeza, mostrándoles la ruina de un rostro.

La escena, aquí presentada de forma muy resumida, permite a Golding exponer con detalle a los niños ascendiendo en la noche hacia la montaña para toparse con esa extraña criatura que ha aparecido en la cumbre: un simio enorme con el rostro en ruinas. La lenta ascensión en la oscuridad de esos niños indefensos y

las continuas alusiones al miedo logran que la escena rezume tensión: ¿qué van a encontrar Ralph y Jack al final de su escalada?

Pero, además, Golding ha incluido otro elemento más de tensión al poner de manifiesto, mediante sus diálogos, la rivalidad que existe entre Ralph y Jack. Ambos se disputan el cargo de líder del grupo de niños de la isla y, de hecho, ambos muestran un tipo propio de liderazgo: el de Ralph más reflexivo y democrático; el de Jack más violento e impulsivo.

La rivalidad entre los dos jóvenes es la faceta principal del conflicto de *El Señor de las Moscas*. Por eso Golding la incluye también en esta escena, y acierta porque logra así acrecentar la tensión de manera evidente.

Por su parte, el resumen es probablemente una de las maneras más eficaces de acelerar el tiempo en una novela. Permite condensar grandes piezas de información de manera breve, omitiendo detalles accesorios y proporcionando datos de forma rápida e inmediata. Puedes usarlo para acelerar el tiempo del relato y generar así una sensación de mayor tensión. Si quieres subrayar la tensión de un momento, presentarlo a través de un resumen puede ser una buena opción.

En cuanto a la elipsis, ya vimos que es el recurso que permite omitir del discurso uno o varios momentos de la acción; ya sea una elipsis implícita, ya sea explícita, es decir, ya se especifique cuánto tiempo se elide del discurso, ya no se haga.

Podría decirse que en una elipsis no hay tiempo, porque su cometido es des-embarrasar el relato de la narración de hechos poco relevantes. Hay un salto temporal y después la acción se reanuda. Al no haber tiempo, podría decirse que la elipsis no es útil a la hora de construir tensión, pero sí puede serlo; de dos modos.

El primero consiste en usar la elipsis precisamente para eliminar información superflua o redundante, que pueda entorpecer la trama y, por ello, reducir su tensión. Omitiendo hechos poco relevantes se logra precisamente eliminar los momentos de baja tensión que podría implicar la presentación de acciones repetitivas o triviales.

Para hablar de la elipsis poníamos el ejemplo de un hombre que viaja en coche durante varias horas para ir a visitar a su madre. La narración del viaje, un asunto de poco interés, se elide para dar paso al encuentro con la madre, donde potencialmente hay conflicto.

El segundo modo de usar la elipsis se basa en la premisa contraria. No usar la elisión para omitir un hecho poco relevante, sino para omitir algo importante con la finalidad de desarrollarlo más adelante para lograr un efecto de revelación, sorpresa o, simplemente, para sostener la tensión.

El lector aguarda que se le informe sobre ese hecho, pero la narración pasa por encima de él y el lector se ve sumido en esa expectación impaciente que la tensión busca. Todavía debe seguir leyendo hasta saber qué pasó en ese momento que la narración omite y para resolver las preguntas que al respecto puede haber planteadas.

Vimos un ejemplo de esa técnica con un fragmento de *El cielo protector*, de Paul Bowles. En él Kit Moresby se separa del cuerpo de su marido recién fallecido y se adentra en la noche. Y el lector debe aguardar todo un capítulo para saber qué hizo Kit, a quien entretanto todo el mundo busca: unirse a una caravana de camelleros.

Y así lo hace también Ian McEwan en su novela *Amsterdam*. En el primer capítulo de la tercera parte muestra los efectos de una discusión que ha sucedido entre sus dos personajes principales. Una discusión que ha alterado a Clive, que reflexiona después sobre ella:

[...] Había tenido que posponer su viaje un día más porque Vernon quería verle. [...] Así que se quedó en Londres, asistió a la cena, dio la charla, hizo de jurado en el certamen y, por primera vez en su vida, tuvo un desacuerdo serio con Vernon. [...] La disputa de la noche anterior seguía resonando en sus oídos, y Clive temía que tal eco pudiera perseguirle hasta las montañas y hurtarle toda posible paz. Y lo que percibía ahora en él no era exactamente un choque frontal de voces, sino una creciente consternación ante la conducta de su amigo, y la sensación cada vez más viva de que jamás había conocido realmente a Vernon.

Clive y Vernon son amigos desde hace muchos años, pero después de su disputa, que no se ha narrado (es decir, se ha omitido mediante una elipsis), Clive empieza a pensar que Vernon no ha sido en realidad un buen amigo, que él siempre ha puesto más en su relación y que por tanto hay una clara asimetría en su amistad. Solo en el capítulo siguiente, en el capítulo segundo, se narra —presentándola como una escena— esa discusión que tanto ha desestabilizado a Clive. La escena de su disputa comienza así:

Lo que había sucedido era lo siguiente: Vernon telefoneó a última hora de la mañana [...]. Vernon tenía que hablar con él, era urgente e ineludible, el teléfono no servía, tenía que *verle*, y tenía que ser aquel mismo día.

Clive vaciló. Tenía pensado coger el tren de la tarde para Penrith, pero dijo:

—Bien, ven a verme y cenaremos juntos

Si nos fijamos bien, Ian McEwan usa también la causalidad, pero de una manera particular: la invierte. Primero presenta la consecuencia: los resultados del desencuentro entre Clive y Vernon, que hacen que Clive se sienta dolido con su amigo y considere que su relación ha sido siempre asimétrica porque él ha puesto mucho más en ella que Vernon. Es desde esa nueva visión como a partir de ahora se relacionará con su amigo.

Solo después nos presenta la causa: Vernon acudió a ver a Clive con urgencia y conversaron sobre las intenciones de Vernon de publicar cierta información en su periódico. La motivación de Vernon al hacerlo es positiva, porque pretende dinamitar la carrera de un político de ideas retrógradas. Pero Clive no está de acuerdo con el medio: la publicación de cierta información personal sobre él. Y así los dos amigos se distancian.

Por último, la pausa es el recurso que hace que la acción del texto se detenga casi por completo, ralentizando el tiempo con el fin de resaltar algún detalle concreto. Por sus características la pausa debería ser un elemento que no contribuya especialmente a crear tensión, puesto que una mayor tensión se relaciona

con un ritmo más acelerado del tiempo del relato. Sin embargo, con el ejemplo, al que ya nos hemos referido en varias ocasiones, de *La casa lúgubre*, en el que se ralentiza la narración del regreso a su casa del señor Tulkinghorn, mientras se nos advierte sin cesar que algo aciago le aguarda, por medio de la repetición de las palabras «No vuelvas a tu casa», ya hemos visto que la pausa es una manera muy efectiva de crear tensión.

El secreto consiste precisamente en darle al lector un atisbo de que algo inquietante o impactante aguarda al personaje al final de ese pasaje que el narrador detalla con talante moroso. Ese momento de espera, de calma antes de la tormenta, puede contribuir decididamente a incrementar la tensión.

Hemos dicho que las cuatro anisocronías —escena, resumen, elipsis y pausa—, sirven para trabajar el ritmo y, con él, la tensión, incrementándola o rebajándola según el ritmo de la narración sea más rápido o más lento. Pero hay además otro modo de trabajar el ritmo: a través del lenguaje.

Entraremos más en detalle sobre este punto en el módulo dedicado al manejo del lenguaje, pero conviene ahora mencionar el hecho de que el uso de frases y palabras cortas sirve igualmente para incrementar el ritmo; mientras que el uso de frases y palabras largas lo disminuye.

De manera que para subrayar la tensión de aquellos pasajes que tengan especial dramatismo o interés, aquellos que conformen los puntos álgidos de tu novela, puedes servirte también del patrón rítmico que se genera mediante las oraciones.

Para finalizar recuerda que, a no ser que escribas novelas de género negro o misterio, la tensión es solo un elemento más de la trama, no el único ni el principal. Trabájala con cuidado, pero no te centres únicamente en ella. Ten presente las palabras de Milan Kundera:

La tensión dramática es la verdadera maldición de la novela, porque lo convierte todo, incluidas las páginas más hermosas, incluidas las escenas y las observaciones más sorprendentes, en meros escalones que conducen al desenlace final, en el que está concentrado

el sentido de todo lo que antecedería. La novela se consume en el fuego de su propia tensión como un fardo de paja.

¿Acaso todo lo que no sea una loca carrera en pos de un desenlace final es aburrido? Cuando masticas este magnífico muslo, ¿te aburres? ¿Tienes prisa por llegar al final? Al contrario, quieres que el pato penetre dentro de ti lo más lentamente posible y que su sabor no se acabe nunca. Una novela no debe parecerse a una carrera de bicicletas, sino a un banquete con muchos platos.