



Cómo mejorar un texto literario

Un manual práctico
para dominar las técnicas básicas
de la narración.

guías del escritor



Annotation

La elaboración de un buen relato o novela exige que el autor domine los recursos técnicos que permiten dar tensión, consistencia y calidad literaria a la narración. Esta guía, a través de numerosos ejemplos comentados, desvela las claves para:

Seleccionar los elementos más adecuados para construir una escena.

Caracterizar a los personajes.

Manejar el tiempo en el relato

Adaptar el ritmo narrativo a las necesidades de la ficción

Estimular la curiosidad del lector

-
- [Introducción](#)
 - [Decir y mostrar](#)
 -
 - [La diferencia entre «decir» y «mostrar»](#)
 - [Evitar la reiteración](#)
 - [La presencia del narrador](#)
 - [No omitir información necesaria](#)
 - [Mostrar un sentimiento](#)
 - [Resumen y escenificación](#)
 -
 - [La construcción de la escena](#)
 -
 - [1. ¿Resumir o escenificar?](#)
 - [2. Construir la escena](#)
 - [3. Marco, atmósfera, acción](#)
 - [4. Combinar los elementos de la escena](#)
 - [La información en el relato](#)
 -
 - [Información sobrante](#)
 -
 - [1. Evitar la información redundante](#)
 - [2. Evitar la información irrelevante](#)
 - [Información para el lector](#)

- - 1. Evitar la información para el lector
 - 2. La naturalidad del monólogo interior
 - La creación de expectativas
 - - 1. Cómo estimular la curiosidad del lector
 - 2. Ofrecer respuesta a los interrogantes
 - Los nudos ocultos de la trama
 - El encadenamiento de ideas
 - - 1. Apoyarse en un objeto
 - 2. Saltos en el tiempo
 - 3. Encadenar sin brusquedad
 - El tiempo narrativo
 -
 - El tiempo en el relato
 - - 1. Alterar el orden cronológico
 - 2. El tiempo real y el tiempo psicológico
 - El ritmo narrativo
 - - a) Elipsis
 - b) Resumen
 - c) Escena
 - e) Digresión reflexiva
 - El ritmo de la escena
 - - 1. Adecuar el ritmo a la escena
 - 2. Cuando el ritmo no es el adecuado
 - La caracterización de personajes
 -
 - La descripción «dicha»
 - La descripción «mostrada»
 - Conclusión
-

Introducción

Cómo mejorar un texto literario pretende acelerar el proceso de aprendizaje de un escritor novel. Aunque el talento no se puede enseñar, sí es posible descifrar las técnicas, los secretos o -en el mejor sentido de la palabra- los trucos que los escritores barajan a la hora de enfrentarse a la elaboración de un texto literario.

Este es un libro eminentemente práctico, fruto de años de experiencia docente en escuelas de escritura. Al igual que en el aula, hemos desestimado la opción de embarcarnos en extensas disquisiciones teóricas, que por abstractas o abstrusas poco suelen aportar al escritor principiante. Hemos preferido, por el contrario, exponer de forma sintética y sencilla algunos conceptos básicos del oficio de narrar, e ilustrarlos profusamente con esclarecedores textos de autores reconocidos y noveles, que transcribimos acompañados de un comentario. El lector podrá así participar del proceso que sigue el alumno de una escuela de escritura: descubrirá una técnica literaria, la reconocerá en textos de escritores consagrados, verá cómo la han aplicado algunos escritores noveles y encontrará consejos para mejorar los textos de éstos y, por lo tanto, los propios.

Decir y mostrar

El escritor dispone de dos métodos principales para transmitir la información en un relato: **decir y mostrar**. Imaginemos que un autor quiera hacernos saber que uno de sus personajes -Silvia- está contento. Podrá consignar ese dato directamente: «Silvia está contenta» o bien sugerirlo: «Silvia no deja de reír». En el primer caso, el escritor estará *diciendo*, en el segundo, *mostrando*. Imaginemos que un autor quiera que sepamos que uno de sus personajes -Pedro- pertenecía a cierta clase social. Podrá decirnos sin rodeos «Pedro era pobre» o acudir al rodeo literario y escribir: «Pedro vestía harapos, dormía entre cartones y se alimentaba de mendrugos y sardinas». De nuevo, la primera frase responde a la estrategia de *decir* y la segunda a la de *mostrar*.

- Cuando un escritor *dice*, la idea que pretende transmitir aparece en el texto directamente.

- Cuando un escritor *muestra*, la idea que pretende transmitir aparece en el texto sugerida.

Cuando un autor *dice*, utiliza principalmente términos abstractos; cuando *muestra*, se sirve, en cambio, de imágenes. Podemos constatarlo en los ejemplos anteriores. El contento o la pobreza son ideas que el autor concreta en imágenes cuando alude a la risa o a un hombre cobijado entre cartones. Como reza la frase hecha, el escritor convierte así a Silvia y Pedro, respectivamente, en la viva imagen del contento y de la pobreza.

¿Qué logra con ello? Dar la impresión de que entre el relato y el lector no existe prácticamente un mediador, de que nadie está contándole la historia al lector sino de que éste la está presenciando, como si estuviera inmerso en ella

Recurriendo a la estrategia de mostrar, el autor salva, asimismo, la distancia que media entre un texto meramente informativo y un texto literario. Si en el caso de una crónica -y no consideramos aquí el periodismo literario-, el objetivo es transmitir datos del modo más directo posible, la intención del texto literario es comunicar de manera envolvente a la par que oblicua: no informar acerca de un mundo, sino hacer vivido un mundo posible.

Los textos literarios en que prima la estrategia de mostrar consiguen así resultar más estimulantes para el lector, que ejercita su imaginación y su capacidad deductiva a medida que reconstruye el mundo que el autor le presenta. La lectura se convierte, entonces, en un acto creativo. ¿Qué hay que hacer, en síntesis, para mostrar? Dejar que los personajes actúen, hablen y piensen. Lejos de decir, por ejemplo, que sufren, debemos recurrir a acciones, diálogos y reflexiones que reflejen su sufrimiento. Hay, en fin, que huir de las abstracciones, evitando utilizar palabras como rabia, honestidad, verdad, odio, dolor, tristeza, celos, etc., y expresiones como «Recordaba con emoción», «Sentía calor», «Era feliz», «Notaba una gran angustia», «Era un hombre atormentado»...

No queremos decir con todo lo anterior que deba huirse siempre de la estrategia de decir. Un texto en que todo esté mostrado puede resultar monótono y plano. Y, en numerosas ocasiones, lo que en un cuento o novela aparece descrito en términos abstractos está al servicio de mostrar una idea superior en la jerarquía de lo que se pretende transmitir. Una estrategia, en fin, no es mejor ni peor que la otra: se trata de saber administrarla de acuerdo con lo que exige el relato en cada momento.

La diferencia entre «decir» y «mostrar»

Veamos un texto en el que todo está *dicha*

Primer ejemplo:

Juan era un hombre gris y antipático, pero a Marta le parecía un auténtico caballero. Por fin:, un día la invitó a cenar, Marta sintió que la felicidad la embargaba y se arregló lo mejor que pudo para parecerle atractiva. Pero cuando, nerviosa, se dirigía al restaurante donde habían quedado en verse empezó a dudar de la finalidad de la cita y un miedo terrible a hacer el ridículo la invadió.

Comentario:

En este texto, el autor no permite que los lectores extraigamos nuestras propias conclusiones acerca del carácter y los sentimientos de los personajes. Directamente *dice* que Juan es *gris y antipático*; no lo hace actuar, no proporciona imágenes para que el lector resuelva que Juan es así o asá. La frase *Marta sintió que la felicidad la embargaba* nos *dice* que Marta se siente feliz, pero los lectores no la vemos feliz. Los lectores sabemos que Marta acude *nerviosa* al encuentro con Juan porque el autor nos lo *dice*, y lo mismo ocurre cuando ella empieza a *dudar de la finalidad de la cita* y se ve acosada por *un miedo terrible a hacer el ridículo*. Sin embargo, los lectores no revivimos ni el nerviosismo ni las dudas ni el pavor de Marta.

Además de prescindir en lo posible de los verbos ser y sentir (*Juan era...; Marta sintió que la felicidad...*), la manera de conseguir que un texto no resulte *demasiado dicho* es sustituir las expresiones abstractas (gris, antipático, sentir felicidad, arreglarse, nerviosa, dudar, miedo a hacer el ridículo) por imágenes o, lo que es lo mismo, por acciones concretas que muestren el significado de tales expresiones.

Veamos cuál podría ser el resultado si el autor *mostrara* en lugar de *decir*:

- Cómo es Juan:

Juan tenía siempre el semblante sombrío. Ante cualquier pregunta, respondía con monosílabos o sencillamente se hacía el sordo. Jamás miraba a los ojos de su interlocutor, y su sudorosa mano se aflojaba como una esponja cuando se veía obligado a estrechar la de un nuevo compañero de trabajo. Su vida se repartía entre su casa y la oficina, y los fines de semana los dedicaba a leer periódicos atrasados en su sofá de toda la vida y a tomar cervezas delante de la televisión.

- La felicidad que Marta siente:

Juan no caía bien a nadie, excepto a Marta, quien veía en él a un autentico caballero. Por fin, un día la invitó a cenar. Marta enrojeció al escuchar sus palabras; el corazón le latió con fuerza y no pudo evitar que una sonrisa insegura asomara a sus labios. Tragó saliva y acordaron el encuentro.

- Cómo se arregla Marta:

Dos horas antes de la cita se bañó con sales perfumadas; luego, se aplicó una mascarilla hidratante en la cara. Se cepilló durante largo rato la melena, aunque finalmente se decidió por un recogido desenfadado. Se pintó los ojos, se rizó las pestañas, se perfiló los labios y se puso una falda ajustada y una blusa de seda algo transparente que reservaba para las grandes ocasiones.

- Cómo acude al restaurante:

Dentro del taxi, camino del restaurante, se colocaba bien un mechón de pelo que había cambiado de lugar, se alisaba la falda y sacaba una y otra vez del bolso el espejo de mano para retocarse los labios.

- Cómo duda de la finalidad de la cita:

De repente, cuando le faltaba una bocacalle para llegar al restaurante, cruzó por su cabeza la idea de que Juan quizá sólo quisiera hablarle del trabajo.

- El miedo a hacer el ridículo:

Al bajar del taxi se observó en la luna de un escaparate: la falda le pareció demasiado estrecha y la blusa en exceso transparente.

Segundo ejemplo:

En uno de los escarceos, la aferra y sofoca su boca con sus labios. La lengua trasciende los límites del beso y se dirige impaciente al cuello, los hombros, los pechos, imparable. Ella se abandona a las oleadas de excitación que intensifican la marea que la domina. El raciocinio,

prepotente, permanece relegado a la espera entre bambalinas, mientras los sentidos, prima donna de esta representación, se adueñan del escenario.

Comentario:

En la primera parte del párrafo, hasta *imparable*, las emociones están mostradas mediante imágenes. A partir de ahí todo está *dicho y nada mostrado*. El lector no ve al personaje sintiendo cómo *el raciocinio, prepotente, permanece relegado a la espera entre bambalinas*; el narrador, simplemente, informa de lo que le ocurre a la protagonista.

Evitar la reiteración

A menudo, el escritor cae en la tentación de dar la misma información dos veces, primero *diciéndola* y luego *mostrándolo*, o la inversa. La información *dicha* ejerce entonces de anuncio o subtítulo de lo que se muestra. Ese error hace que el texto resulte redundante, cuando no plomizo. Y lo que es peor: el lector puede vivir como una afrenta a su inteligencia que se le explique algo por segunda vez. Salvo cuando el relato exija enfatizar un hecho, habrá que evitar esa clase de reiteraciones.

Ejemplo:

María llevaba muchos días trabajando de firme. Se levantaba a las seis de la mañana y alas siete en punto estaba sentada delante del ordenador traduciendo el manuscrito de turno. No paraba hasta la hora de comer. Por las tardes trabajaba en un despacho de arquitectos, donde ejercía de secretaria, intérprete, relaciones públicas o lo que se terciara. Últimamente se sentía muy cansada. Le costaba un esfuerzo inmenso levantarse por las mañanas y ya no aguantaba tantas horas como antes delante del ordenador. Cometía errores y perdía tiempo volviendo atrás para corregirse. Hizo una pausa para descansar. Se levantó de la silla, se preparó un café con leche, encendió un cigarrillo y se quedó un rato de pie observando desde la ventana de su estudio el ajetreo de la calle. De repente, la invadió la tristeza al ver a un niño de la edad de su hijo jugando en el parque. Las lágrimas se le escaparon silenciosas y un nudo en la garganta le impidió terminar el café con leche. Le echaba de menos. Entró en la habitación del niño, miró la cama donde hasta no hacía mucho se sentaba cada noche para contarle un cuento y acariñó su cara en el retrato que colgaba de la pared. No había tocado nada desde que su padre se lo había llevado, hacía ya un interminable mes. Desde entonces, no lo había vuelto a ver. En el juicio todos habían declarado contra ella. Sólo hablaron de los errores de su pasado, de su adicción a la bebida; nadie mencionó su recuperación, su presente: hacía más de un año que no probaba el alcohol. Pero no iba a resignarse. Había decidido que

apelaría. Al día siguiente tenía una cita con un abogado que jamás había perdido un caso, y aunque tuviera que trabajar día y noche para pagarle, recuperaría a su hijo costase lo que costase.

Comentario:

Todas las frases subrayadas del texto anterior *dicen* lo que las siguientes frases *muestran*. Por lo tanto, la misma idea aparece inútilmente repetida.

Veamos qué aspecto tendría el texto si el autor hubiera decidido sólo *decir*:

María llevaba muchos días trabajando de firme. Últimamente se sentía muy cansada. Hizo una pausa para descansar y, de repente, la invadió la tristeza al ver a un niño de la edad de su hijo jugando en el parque. Le echaba de menos. En el juicio todos habían declarado contra ella; pero no iba a resignarse: recuperaría a su hijo costase lo que costase.

Veamos cuál habría sido el resultado si el autor, en cambio, hubiera decidido sólo *mostrar*:

María llevaba muchos días levantándose a las seis de la mañana. A las siete en punto estaba sentada delante del ordenador traduciendo el manuscrito de turno. No paraba hasta la hora de comer. Por las tardes trabajaba en un despacho de arquitectos, donde ejercía de secretaria, intérprete, relaciones públicas o lo que se terciara. Últimamente le costaba un esfuerzo inmenso levantarse por las mañanas y ya no aguantaba tantas horas como antes delante del ordenador. Cometía errores y perdía tiempo volviendo atrás para corregirse. Se levantó de la silla, se preparó un café con leche, encendió un cigarrillo y se quedó un rato de pie observando desde la ventana de su estudio el ajetreo de la calle. De repente, al ver a un niño de la edad de su hijo jugando en el parque, las lágrimas se le escaparon silenciosas y un nudo en la garganta no le dejó terminar el café con leche. Entró en la habitación del niño, miró la cama donde hasta no

hacía mucho se sentaba cada noche para contarle un cuento y acarició su cara en el retrato que colgaba de la pared. No había tocado nada desde que su padre se lo había llevado hacía ya un interminable mes. Desde entonces, no lo había vuelto a ver. Quienes declararon en el juicio sólo habían hablado de los errores de su pasado, de su adicción a la bebida; nadie mencionó su recuperación, su presente; hacía más de un año que no probaba el alcohol. Pero había decidido que apelaría. Al día siguiente tenía una cita con un abogado quejamos había perdido un caso, y aunque tuviera que trabajar día y noche para pagarlo, recuperaría a su hijo.

La presencia del narrador

Una de las características fundamentales que distingue la narrativa actual de la del siglo XIX es la voluntad de los autores de no hacerse presentes en el relato. Si los novelistas decimonónicos no tenían reparos en irrumpir en el texto para emitir juicios sobre personajes y situaciones, los escritores posteriores huyen, en general, de ese proceder, buscando que sea el lector quien juzgue, a partir de las acciones y reacciones de los personajes. Los textos en que el narrador juzga están, pues, lejos de la sensibilidad del lector actual y tienden a sonar anticuados.

Primer ejemplo:

El matrimonio había llegado a una situación catastrófica. Sonia era una inmoral y Ramón, un calzonazos. Se engañaba a sí mismo constantemente porque era un cobarde que prefería compartir a su mujer con otros hombres antes que sentirse solo.

Comentario:

En el texto el narrador califica el matrimonio de Sonia y Ramón de *catastrófico* e intenta explicar la situación emitiendo juicios sobre los personajes: *Sonia era una inmoral y Ramón, un calzonazos. Se engañaba a sí mismo constantemente porque era un cobarde...* El lector no tiene oportunidad de extraer sus propias conclusiones, puesto que el narrador ya ha hecho el trabajo por él, presentando la información masticada y digerida. Si el narrador, por el contrario, hubiera presentado a Sonia y Ramón actuando, respectivamente, como una inmoral y un calzonazos, el lector se habría hecho una idea más viva de los personajes y habría podido emitir su propio juicio sobre ellos y la situación de su matrimonio.

2º ejemplo:

Cuando abre el armario, un destello de colores sale despedido de la oscuridad que libera. Decenas de prendas, nada convencionales, nada discretas, cuelgan de la barra y se amontonan en las repisas sin doblar, algunas hechas un ovillo.

Comentario:

El significado de los adjetivos *convencional* y *discreta* está sujeto en gran medida al parecer de quien los utiliza, con lo que es difícil tener la seguridad de que escritor y lector coinciden a la hora de aplicarlos. Si el narrador describiera las prendas -en lugar de manifestar la opinión que le merecen-, el lector se haría una idea clara de lo que se le quiere transmitir y podría, en consecuencia, calibrar según sus criterios su convencionalismo y discreción.

Por el contrario, con la frase *cuelgan de la barra y se amontonan en las repisas sin doblar, algunas hechas un ovillo*, el autor nos muestra perfectamente que el personaje es desordenado, sin necesidad de decirlo o emitir juicio alguno al respecto.

No omitir información necesaria

Hemos visto cómo, en ocasiones, el escritor novel da por supuesto infundadamente que el lector y él participan de la misma comunidad de ideas. El escritor tiende entonces a dar por consabidas informaciones de las que carece el lector y no se detiene a mostrarlas.

Ejemplo:

Las facturas impagadas se iban acumulando en la mente de Andrea, junto a sus otras necesidades insatisfechas, frustrados sueños de mujer casada.

Comentario:

El lector no puede saber a qué se refiere el autor cuando dice *necesidades insatisfechas*. La expresión no *muestra* absolutamente nada, y aparece acompañada de una supuesta aclaración *-frustrados sueños de mujer casada-* que, en el mejor de los casos, sólo evoca tópicos que despersonalizan a la protagonista.

Mostrar un sentimiento

Decíamos al principio que para *mostrar* hay que acudir a rodeos literarios -imágenes, diálogos, reflexiones de los personajes- y evitar la enunciación directa de lo que se pretende reflejar en el texto. Veamos cómo Mario Benedetti *muestra* magistralmente un sentimiento, sin *decirlo*, en el siguiente párrafo, extraído de su novela *La tregua*:

Ejemplo:

Le quise dar una sorpresa. Me puse a esperarla a una cuadra de la oficina. A las siete y cinco la vi acercarse. Pero venía con Robledo. No sé qué le diría Robledo; lo cierto es que ella se reía sin trabas, realmente divertida. ¿Desde cuándo Robledo es tan gracioso? Me metí en un café, los dejé pasar y después empecé a caminar a unos treinta pasos detrás de ellos. Al llegar a Andes se despidieron. Ella dobló hacia San José. Iba al apartamento, claro. Yo entré en un cafecito bastante mugriento, donde me sirvieron un cortado en un pocillo que aún tenía pintura en los labios. No lo tomé, pero tampoco le reclamé al mozo. Estaba agitado, nervioso, intranquilo. Sobre todo fastidiado conmigo mismo. Avellaneda riéndose con Robledo. ¿Qué había de malo en eso? Avellaneda en una simple relación humana, no meramente oficinesca, con un tipo que no era yo. Avellaneda caminando por la calle junto a un hombre joven, uno de su generación, no un calandraca como yo. Avellaneda tejos de mí, Avellaneda viviendo por su cuenta. Claro que no había nada malo en todo eso. Pero la horrible sensación proviene quizá de que ésta es la primera vez que entreveo conscientemente la posibilidad de que Avellaneda pueda existir, desenvolverse y reír, sin que mi amparo (no digamos mi amor) resulte imprescindible.

Mario Benedetti, *La tregua*

Comentario:

Cada palabra del texto, cada imagen, cada pensamiento, tienen como fin *mostrar* la emoción que embarga al protagonista -los celos-, emoción

que en ningún momento aparece *dicha*. Incluso la frase *Estaba agitado, nervioso, intranquilo*, que *dice* y no *muestra*, está al servicio de *mostrar* la idea principal que pretende reflejar el texto.

Benedetti logra así que el lector se encuentre plenamente inmerso en el arranque de celos del personaje, algo que difícilmente hubiera conseguido de haber escogido la sencilla vía de nombrar el sentimiento que lo consume.

Resumen y escenificación

Aunque el autor aspire a reflejar la realidad, es inevitable tomar de ella sólo algunos elementos. Imaginemos que queremos novelar la expedición de un aventurero decimonónico que a lo largo de doce años recorre el África ecuatorial. Si pretendiéramos plasmar cada segundo de su viaje, machetazo a machetazo, acampada tras acampada, jornada en la selva tras jornada en la selva, nuestra obra alcanzaría dimensiones imposibles, amén de soporíferas. Tendremos, pues, que obviar o resumir ciertos hechos y lapsos y recrear con detalle sólo los momentos que consideremos significativos. Ese proceso de selección de materiales se lleva a cabo incluso en aquellos relatos que pretenden ser absolutamente fieles al paso del tiempo -obras que tardan en leerse lo que dura la acción que se narra en ellas-, entre otras cosas porque aquello que en la realidad sucede simultáneamente sólo puede aparecer sobre el papel de forma consecutiva.

Volviendo a nuestro expedicionario, queremos que nuestro lector sepa de su primer encuentro con una esbeltísima cascada, de su más sangriento tropiezo, cuerpo a cuerpo, con un león famélico, del peor de los delirios que le propinará la malaria. Para cada uno de esos trascendentales sucesos construiremos su correspondiente y merecida escena. Pero puede interesarnos, asimismo, que el lector sepa que nuestro expedicionario vagó durante días y días por la selva del Camerún, largas semanas en que no le ocurrió nada digno de reseñar con detalle. Acudiremos en este caso al resumen. Veamos un ejemplo, extraído de la novela *Rob Roy*, de Walter Scott:

A fuer de ciudadano del mundo, asistía yo gustoso a las escenas todas en que pudiera arraigar mi conocimiento de la especie humana, aparte de que ningún derecho tenía a retraerme, bajo pretexto de mi rango distinguido. No dejé, pues de aceptar, cada domingo, la hospitalidad consabida, lo mismo en La Liga que en El Oso o en El León de Oro.

El honrado posadero, engreído por el sentimiento de su accidental importancia, y orgulloso de presidir, sentado a la mesa, a las personas a quienes tenía la costumbre de servir,

constituía, ya en sí mismo, un espectáculo divertido. Alrededor del astro principal gravitaban planetas de más modesta luz, los ingenios y las notabilidades de campanario: el boticario, el procurador y hasta el vicario no desdeñaban tomar parte en el festín semanal. Los convidados, gente del país pertenecientes a diversas clases, presentaban, con su lenguaje, sus modales y sus opiniones, contrastes chocantes y a propósito para interesar al observador ganoso de estudiar al hombre en algunas de sus variedades.

Uno de aquellos días y en circunstancias como las indicadas, mi medroso compañero y yo nos disponíamos a sentarnos a la mesa del posadero de El Oso Negro (villa de Darlington, diócesis de Durham), cuando nuestro anfitrión, hombre de rubicundo semblante, nos notificó, en tono de excusa, que un hidalgo escocés comería con nosotros.

—¡Hidalgo! ¿De qué especie? -apresuróse a preguntar mi compañero, a cuyo pensamiento acudían probablemente los «hidalgos de camino», conforme se apellidaba a los ladrones.

-¡Toma! De especie escocesa; ya os lo he dicho -contestó el meso-

ñero—. Allá abajo son todos nobles, como sabéis, aunque no gasten camisa. Ése, empero, es un mozo de buen porte. Nunca escocés más listo pasó el puente de Berwick... Tratante de ganado, a lo que creo.

—Procuradnos a toda costa su compañía -dijo mi compañero; y volviéndose hacia mí, comunicóme sus reflexiones- Respecto a los escoceses, caballero, estimo y honro a esa nación por su moralidad. Se les acusa de pobres y desaseados, pero son honrados, aunque vistan harapos, como dice el poeta. Personas dignas de crédito hanme asegurado que en Escocia no son conocidos los salteadores de caminos.

-Consiste en que no hay cosa que saltar -observó el misionero riendo a carcajada suelta y satisfecho de sí mismo.

-No, posadero, no -respondió detrás de él una voz recia y bien timbrada-, consiste únicamente en que los vistas de aduanas e inspectores ingleses que habéis colocado más allá de Tweed, han cargado con el oficio a costa de los que lo ejercían.

-Bien dicho, señor Campbell -replicó el mesonero-. No os creía tan cerca de nosotros; pero sabéis que soy del condado York en que los perros tienen la lengua expedita, ¿ Qué tal van los mercados por el mediodía ?

-Como siempre: los cuerdos venden y compran, y los locos son comprados y vendidos.

-Ya; pero a cuerdos y locos no les falta comida y... aquí está para empezar la nuestra, un cuarto trasero de buey como jamás hambriento alguno hirió con el tenedor.

Y, así diciendo, preparó su gran cuchillo, adjudicóse el sitio de honor, a la parte más extrema de la mesa, y cargó los platos a la redonda con sendas tajadas procedentes de su cocina.

Era la primera vez que oía hablar a un escocés, o mejor dicho, que me hallaba frente afrente de un individuo perteneciente a la antigua raza escocesa, la cual, desde mi infancia, había cautivado mi imaginación.

Si en los dos primeros párrafos el narrador se refiere de forma resumida a muchos domingos en que no ocurrió nada trascendental, se extiende luego para escenificar unos breves momentos en que sí sucedió algo digno de destacarse.

Resumir supone limitarse a mencionar los elementos esenciales de un tramo de la historia que, aun teniendo interés, no merece ser recreado con detalle. En ocasiones, el resumen sirve para introducir una escena o dar continuidad al relato.

Escenificar supone recrear pormenorizadamente un momento de la historia, de modo que el lector tenga la impresión de que en ese segmento el relato avanza en tiempo real.

En general, el resumen resulta menos vivido que la escena, pues en él la información se presenta a modo de conclusiones. Remitiéndonos al capítulo anterior, podemos decir que el resumen *dice y la. escena muestra.*

Si alternamos el resumen y la escenificación, evitaremos que el ritmo del relato resulte monótono. |;

La construcción de la escena

Una escena se compone de tres elementos: el marco, la atmósfera y la acción. A menos que el autor persiga conscientemente algún objetivo eliminando de su relato alguno de ellos, deberá tener en cuenta los tres cada vez que se disponga a construir una escena.

- El **marco** es el conjunto de los elementos fijos del escenario donde se desarrolla la acción: paredes, ventanas y muebles en una escena hogareña; montañas, prados, árboles y manantiales en una escena campestre.

- La **atmósfera** está constituida por los elementos variables del escenario: la luz, la temperatura, los sonidos, los olores, etc

- La **acción** es todo lo que sucede en el escenario, cualquier movimiento, pensamiento conversación, etc.

1. ¿Resumir o escenificar?

A la hora de escribir un relato, es importante plantearse qué partes de la historia van a aparecer resumidas y cuáles escenificadas. La decisión debe responder a la importancia de la información que se vaya a dar. En cualquier caso, un texto en el que todo esté resumido tiende a resultar poco vivido, con lo que las posibilidades de sumergir al lector en el relato serán escasas. En el polo opuesto, un relato completamente escenificado tiende a ser, amén de extensísimo, monótono y plano.

Ejemplo:

No era la primera vez que cenaba sólo en La Pequeña Flor. Allí acudía cuando quería estar tranquilo, solo o acompañado, y deseaba disfrutar de una buena cena después de un largo día de trabajo. El hecho de estar solo hoy le relajaba. Podía observar a los demás, estudiar su comportamiento, intentar adivinar lo que se estarían contando.

Una pareja rondaba los cuarenta, diez menos que él. En aquel momento, su mente se trasladó al restaurante favorito de sus cuarenta: El Mantel Blanco. Nunca iba allí solo, a diferencia de ahora, en que la soledad se había vuelto la compañera asidua de

sus salidas de noche. En El Mantel Blanco le gustaba delatarse con la compañía de sus amigos o de sus compañeros de trabajo, a los que convencía de ir allí con la excusa de acabar de discutir los temas pendientes en un ambiente más relajado.

También acudía allí con Rosa, su amiga, compañera y amante desde los treinta y siete hasta los cuarenta y uno. Después de cuatro años de relaciones, la evolución de los dos les había llevado por caminos diferentes. En cuanto él recuperó la estabilidad perdida, se pusieron de manifiesto las primeras diferencias, tanto de personalidad, como de fines personales, que habían quedado disimuladas por su crisis personal, aunque Rosa le había sido de gran ayuda para recuperar la autoestima.

La conoció a los treinta y seis años, en un estado anímico deplorable, consecuencia de una vida matrimonial vacía de contenido aunque rica en formas: casa amplia, coche de gran cilindrada, vestuario exquisito y claro está, su mujer, Teresa, acorde con este ambiente y con la que había compartido los últimos cinco años que fueron de un continuo subir socialmente.

La Teresa de sus treinta y un años era muy diferente de la Teresa acomodada, conformista y conservadora de cuando se separó. Al principio le ayudó a mantener el equilibrio entre sus ideales y las concesiones que toda persona ha de hacer si quiere ir ascendiendo en la escala social, pero al final pudo más su interés en las comodidades que los ideales que les habían unido y que él había mantenido intactos desde que acabó su master en Administración de Empresas a los veintinueve años.

Comentario:

En el texto toda la información aparece resumida. El autor no ha construido ni una sola escena, donde podamos ver a los personajes actuando; se ha limitado a redactar un sumario de acontecimientos. Ningún hecho o emoción de los que aparecen en el relato tiene más relevancia que otro (lo mismo da que se trate de una cena con amigos, de cinco años de relación extramatrimonial o de la finalización de un máster). El texto, en consecuencia, resulta monocorde y huérfano de vida.

2. Construir la escena

Soslayar una de las partes de la escena -el marco, la atmósfera o la acción- es dejarla coja, pues al lector le faltarán elementos para revivirla plenamente. Si el marco no está descrito, el lector se sentirá desubicado; si no se recrea la atmósfera, a la escena le faltará consistencia, y si no se reseña ninguna acción, el texto será una mera descripción, no una escena.

Primer ejemplo:

Se habían pegado hasta quedar inconscientes. A Mario le sangraba el ojo derecho, que apenas podía abrir. Intentó levantarse y un espasmo en el estómago le tumbó de nuevo. Muy despacio, abrió el ojo izquierdo, en el que se clavó un rayo de luz que iluminaba a Pablo, quien yacía inmóvil en un charco de sangre. Olía a orín y a sudor.

Intentó recordar. Se habían peleado por Ingrid. Pablo le había dicho que era una puta, que andaba con cualquiera y se reía de él a sus espaldas. Mario intentó moverse de nuevo y se arrastró hasta Pablo, quien continuaba inconsciente. Lo sacudió como pudo y se acercó a su rostro para buscarte el aliento. No respiraba. ¡Dios, lo había matado!

Comentario:

El lector no sabe si los personajes están en un descampado, en el garaje de un bloque de pisos, en un almacén abandonado o en una granja situada a las afueras de un pueblo (el autor del relato no se molestó en aclararlo en ningún momento del mismo). La escena, pues, parece desarrollarse en un espacio etéreo. Para evitar un acceso de agorafobia, el lector tiende a imaginar siempre un marco, pero en este caso se ve obligado a hacerlo a partir de la nada.

Por otra parte, la descripción del marco reforzaría la atmósfera de la escena, que el autor ha construido con las frases siguientes: *un rayo de luz que iluminaba a Pablo; un charco de sangre, olía a orín y a sudor*. Si el lector conociera el espacio en que se desarrolla la acción, situaría el rayo de luz y podría hacerse una idea más aproximada de la iluminación del lugar. Si supiera que el sitio en que se encuentran los personajes es pequeño y

cerrado, el olor a orín y sudor se haría más penetrante. Éste podría incluso mezclarse con otros olores, propios del lugar y que no sería necesario nombrar, si el autor describiera, por ejemplo, un granero, un taller ferroviario o una rebotica.

Segundo ejemplo:

Estaba sentada en un banco del jardín, de espaldas a mí, sola y reposada. La luz de la tarde iba menguando. Aquel lugar olía a tristeza, la tristeza de quienes se sienten abandonados por los de su propia sangre y acogidos en un lugar extraño, junto a otros a los que sólo les une la demencia. Me acerqué a ella caminando lentamente, como si alguien me estuviera tirando por detrás de la chaqueta.

Comentario:

Si la autora describiera el marco (el jardín, en este caso), si situara al lector en un escenario, tendría la posibilidad de mostrar lo que ahora nos tiene que decir —*Aquel lugar olía a tristeza*—, pues la sensación de abandono, decrepitud, soledad o tristeza podría quedar perfectamente reflejada con la descripción del lugar en que se encuentran los personajes.

Tercer ejemplo:

Caminaban la una junto a la otra por el parque. A María le bajaban las lágrimas y Alicia trataba de consolarla haciéndole todo tipo de reflexiones, pero no conseguía aplacar su llanto. De repente, María se detuvo. Ahora lo entiendo todo, dijo, mirando fijamente a su amiga. Mamá me ha mentado, siempre he vivido engañada, él no es mi padre. Estás loca, María. Sin escucharla se sentó en un banco de piedra y de nuevo comenzó a llorar. Tal vez ella tampoco es mi madre, exclamó entre sollozos.

Comentario:

Aunque el autor no detalle elementos relativos a la atmósfera, es muy difícil que una escena carezca absolutamente de ella, pues el marco y, a menudo, las acciones la apuntan de por sí. En el párrafo anterior, el marco (*parque*) nos sugiere olores, y determinadas acciones de los personajes

(consolarla, exclamó entre sollozos) remiten a un determinado clima dramático. Veamos, sin embargo, cuánto gana el texto cuando el autor lo rehace deteniéndose en la atmósfera:

Caminaban la una junto a la otra por el parque de hayas. La tarde caía anaranjada sobre las copas de los árboles, mientras gruesas lágrimas resbalaban por las mejillas de María. Alicia trataba de consolarla con su voz suave y aterciopelada, pero no conseguía aplacar su llanto, que cada vez se hacía más sonoro. El aire, frío, avanzaba el invierno. María se detuvo.

-Ahora lo entiendo todo -gritó mirando fijamente a su amiga- Mamá me ha mentado. Siempre he vivido engañada: él no es mi padre.

—Estás loca, María.

Sin escuchar a su amiga, María se sentó en un banco de piedra y comenzó a llorar de nuevo, mientras pisoteaba con rabia las hojas secas que alfombraban el parque.

—Tal vez ella tampoco es mi madre -exclamó entre sollozos.

Para alimentar la atmósfera, el autor no sólo ha apelado a los sentidos añadiendo las frases *parque de hayas* (vista), *la tarde caía anaranjada sobre las copas de los árboles* (vista), *gruesas lágrimas resbalaban por las mejillas* (tacto), *su voz suave y aterciopelada* (oído), *cada vez se hacía más sonoro* (oído), *el aire, frío, avanzaba el invierno* (olfato), *pisoteando con rabia las hojas secas que alfombraban la tierra* (tacto), sino que ha ampliado la descripción del marco *-las hojas secas que alfombraban el parque-*, e incluso ha precisado o añadido determinadas acciones: *gritó* en lugar de *dijo*, y *pisoteando*.

3. Marco, atmósfera, acción

No es necesario que el marco atmósfera y la acción estén presentes a partes iguales en todas las escenas. El peso que cada uno de los tres elementos deberá tener dependerá en primer lugar de la información con que ya cuente el lector (si, por ejemplo, en escenas anteriores se le ha descrito el escenario donde va a desarrollarse la acción, no será necesario

extenderse en lo que atañe al marco e, incluso, podrá obviarse cualquier referencia a él), y en segundo lugar, claro está, de lo que el escritor pretenda resaltar en un momento determinado del relato. Para evitar redundancias, el autor debe plantearse al abordar-cada escena si con la información dada en resúmenes y escenificaciones anteriores el lector está ya suficientemente informado respecto del marco y la atmósfera en que va a acaecer la acción.

Primer ejemplo:

Fui a buscar a Marta, que se extrañó de mi tardanza, y salimos a cenar. Me llevó a un restaurante cubano cercano a su casa. La única mesa libre estaba al fondo, justo a un metro escaso de tres negros que esparcían salsa a discreción. El vocalista del trío de dos guitarras y maracas impedía el diálogo obligando a disfrutar de su voz de tenor. Cuando los morenos acabaron la pieza y fueron a otra mesa a imponer su música, pudimos por fin pegar la hebra sin más coro que el bullicio esperado en un sitio como aquél. Hablamos de su novela, El cuarto de las muchachas, que le lleve encuadernada y señalada. Marta acogió mis críticas y mis loas con los ojos encendidos de ilusión literaria. El oscuro trío canoro nos obligó a hacer un alto en la charla. Volvían los ecos de Cuba.

Comentario:

En esta escena, el autor se detiene fundamentalmente en la atmósfera (*tres negros que esparcían salsa a discreción; fueron a otra mesa a imponer su música; sin más coro que el bullicio; El vocalista del trío de dos guitarras y maracas impedía el diálogo obligando a disfrutar de su voz de tenor; el oscuro trío canoro; volvían los ecos de Cuba*). En segundo plano quedan -pero están presentes- el marco (*restaurante cubano cerca de su casa; la única mesa libre estaba al fonda, justo a un metro escaso de tres negros; fueron a otra mesa*) y la acción (*pudimos por fin Pegar la hebra; hablamos de su novela, El cuarto de las muchachas, que le llevé encuadernada y señalada; Marta acogió mis críticas y mis has con los ojos encendidos de ilusión literaria; nos obligó a hacer un alto en la charla*).

Segundo ejemplo:

Apoyado en la pared de la trinchera se relajó y exhaló lentamente el humo. El frío y rápido corte de una bayoneta le recorrió la garganta y una humedad viscosa y cálida le llenó el cuerpo de lenta muerte. Preso del pánico, con el agarro entre sus agarrotados dedos, se cogió el cuello y notó cómo la sangre humeante manaba de su garganta. Intentó gritar, pedir ayuda, pero el esfuerzo le hizo perder pie. Cayó sobre el charco con la cabeza ida y la mirada perdida, con la mente atontada por la presencia de un blanco velo.

Comentario:

En esta escena el marco apenas aparece recreado (*la pared de la trinchera, el charco*). La acción (*Apoyado; se relajó y exhaló, rápido corte de una bayoneta le recorrió la garganta; se cogió el cuello, intentó gritar, pedir ayuda, pero el esfuerzo le hizo perder pie, Cayó sobre el charco*) y la atmósfera (*exhaló lentamente el humo; el frío corle, una humedad viscosa y cálida; sangre humeante*) protagonizan la mayor parte de la escena.

Tercer ejemplo:

Estaban sentados uno frente al otro en el sofá de una gran sala. Detrás de ellos, un balcón adornado con cortinajes de terciopelo rojo. Isabel se levantó y se acercó al mueble-bar; al abrir la portezuela de metacrilato, las copas de cristal tintinearón y su reflejo se multiplicó en el espejo del fondo. Con el vaso en la mano se sentó en un acogedor sillón orejero de piel granate, junto a una chimenea de mármol aureolada por una gran biblioteca de caoba. Dejó el vaso encima de una mesita: un gran ramo de rosas amarillas la presidía; dos ceniceros de plata y una historia familiar enmarcada en portarretratos de cerámica completaban la decoración. Isabel contempló la amplia estancia: en un extremo, bajo una de las ventanas -velada por unos visillos bordados a mano-, descansaba un baúl del siglo XV; en el otro, una enorme mesa ovalada de caoba, a juego con la biblioteca e iluminada por una gran araña. Doce grandes sillas, tapizadas también de terciopelo rojo, la bordeaban.

Comentario:

En esta escena el protagonismo que adquiere el marco es tal que desequilibra el texto, pues la atmósfera se reduce a la que viene dada por el propio marco y la acción es mínima. El párrafo es, prácticamente, la descripción de una sala donde apenas ocurre nada.

4. Combinar los elementos de la escena

A la hora de escenificar, no es aconsejable recrear por separado los elementos de la escena (marco, atmósfera y acción). Para que el lector se sumerja plenamente en la situación, conviene irlos combinando.

Primer ejemplo:

Era una habitación pequeña con las paredes algo desconchadas, de un color que un día había sido azul. Al lado de la puerta, un espejo que cubría una buena parte de la pared reflejaba un armario de formica un tanto destartado. Una reproducción del Guernica de Picasso presidía la amplia cama, cubierta por una descolorida colcha de cuadros antaño rojos y verdes. Dos medias de noche algo desvencijadas hacían juego con un cabezal de barrotes de hierro pintados de negro.

El dormitorio olía a cerrado, la lluvia repiqueteaba persistentemente contra los cristales compitiendo con el volumen que emitía la vieja radio, la penumbra se desparramaba por la estancia y un frío húmedo calaba hasta los huesos; de vez en cuando, un viento endemoniado amenazaba con arrancar la casa de sus cimientos.

Juan caminaba cabizbajo y silencioso recorriendo de un extremo a otro la habitación, se pasaba la mano por el pelo y de vez en cuando lanzaba una mirada de odio a Pedro, quien, lentamente, vaciaba el armario, doblaba con cuidado cada camisa, cada jersey, cada pantalón y los iba colocando en una maleta de plástico. De repente, se detuvo delante de Pedro, lo agarró con fuerza por los hombros y haciendo un alto en su silencio, le escupió a la cara:

-¡Nunca te perdonaré que me abandones!

Comentario:

En esta escena, el autor dedica un párrafo al marco, otro a la atmósfera y un tercero a la acción. Da la impresión de que, más que construir una escena, está cubriendo el expediente una vez que ha escuchado la lección. El texto tiene más de inventario que de escena.

Segundo ejemplo:

Las campanas del pueblo tocan a muerte. Mientras el féretro de la andana sale de la vieja casa, las primeras lágrimas de las nubes se derraman sobre la tierra y las piedras. La fría mañana huele a despedida y llanto. Entre la multitud que despide a Teresa, sólo se oyen el sonido de la lluvia, los sollozos y el viento.

En el destartado banco de la iglesia, una mujer vestida de luto se abraza a su hermano. Mientras el cura habla de vida eterna, la mujer recuerda las rosquillas y el chocolate caliente que le preparaba su madre cuando era una niña; las lágrimas caen sobre su camisa negra. A su lado, la alcahueta del pueblo, con un pañuelo en la cabeza, cuchichea con la peluquera sobre la vida alegre de la mujer que llora. En los bancos traseros, dos niños se tiran de las orejas y se dan patadas, su madre les riñe y ellos sonrían con las manos en la boca.

Comentario:

A diferencia de la precedente, esta escena está concebida como un todo. Las menciones al marco, la atmósfera y la acción se van alternando, haciendo posible que el lector reviva la situación.

Un buen método para asegurarse de la eficacia de una escena es releerla intentando visualizar lo que ocurre. Nos daremos cuenta enseguida de si funciona o no.

La información en el relato

Un relato es una secuencia de informaciones que levantan un mundo. A cada paso, el escritor debe tomar decisiones acerca de cómo transmite tales informaciones. 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 un buen relato. Sin embargo, no siempre es fácil acertar a la hora de transmitir las informaciones, y a menudo los escritores incurren en errores como dar explicaciones que están de más, introducir datos forzosamente o levantar falsas expectativas. Veamos sus mecanismos y analicemos cómo evitarlos.

Información sobrante

La información sobrante es la que reitera algo que el lector ya sabe o la que siendo irrelevante levanta expectativas.

1. Evitar la información redundante

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

Primer 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.

Comentario:

El autor insiste hasta la extenuación 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.

Segundo 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, Marta 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. Miró a su alrededor en busca de un teléfono público, pues el suyo se había quedado sin saldo. Ni un maldito teléfono a la redonda. En aquel momento Juan se le acercó por la espalda y le tapó los ojos. A María se le acabaron instantáneamente todas las preocupaciones; él estaba allí aquello era lo único que le importaba aunque hubiera llegado un cuarto de hora tarde y no le hubiera avisado.

Comentario:

Sin ser consciente de ello, el autor de este texto corre el riesgo de ofender gravemente la inteligencia de cualquier lector. Como si las informaciones no fueran claras de por sí, redundan en ellas con vocación de Perogrullo. 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*. El error se repite en las tres últimas líneas -*a María se le acabaron instantáneamente todas las preocupaciones, él estaba allí y aquello era lo único que le importaba aunque hubiera llegado un cuarto de hora tarde y no le hubiera avisado*- de las que podríamos suprimir las frases *a María se le acabaron instantáneamente todas las preocupaciones y aunque hubiera llegado un cuarto de hora tarde y no le hubiera avisado* sin que la idea que se pretende transmitir sufriera merma alguna. Si apuramos, tampoco las frases *la hora y el lugar en que habían quedado en verse y Juan habrá intentado hablar*

conmigo y no habrá podido aportan nada que el lector no pueda deducir del contexto.

Lo obvio se cuela de rondón en los textos con enorme facilidad. Veamos algunos casos:

Mario tenía mucho calor y se zambulló en la piscina para refrescarse.

María salió del mar completamente mojada y se tumbó al sol para secarse.

Lucía se puso a arreglarse delante del espejo porque quería parecer más atractiva.

Julia no distinguía las letras y se puso las gafas para ver mejor.

Era la montaña más escarpada que había visto. Pensó que no sería fácil escalarla.

2. Evitar la información irrelevante

No debe uno detenerse extensamente en un elemento de la narración si éste no tiene trascendencia. Si se describe con minuciosidad un vaso, deberá desempeñar un papel importante en la trama o, cuando menos, en la escena: el vaso será por ejemplo, el recipiente del veneno que matará al amante del protagonista o constituirá el desencadenante de una riña. De lo contrario, se puede despistar al lector -con el riesgo de defraudarlo o irritarlo-, pues se le estará obligando a prestar una enorme atención a algo accesorio o irrelevante.

Ejemplo:

Eva está sentada en el sofá negro que preside el salón de su casa. Los pantalones de lino naranja, de la talla treinta y seis, se le arrugan en la ingle. Por encima del cordón que bs sujeta a sus caderas asoma una argolla de plata, prendida a su ombligo. Las costillas se le marcan bajo una camiseta ajustada, sus brazos están huérfanos de carne y en su rostro la piel dibuja cada hueso.

Comentario:

Con esta descripción, la autora del texto consiguió centrar la atención del lector en el físico de Eva, una chica víctima de la anorexia. Sin

embargo, en el relato del que hemos extraído el párrafo, la enfermedad no desempeñaba luego ningún papel -la extrema delgadez de Eva no volvía a mencionarse ni por asomo-, con lo que el lector, a la postre, veía abruptamente desmentidas las intuiciones y frustradas las expectativas que la autora le había creado sin reparar en ello.

Información para el lector

Llamamos información para el lector a aquella que el autor introduce en el texto sin la necesaria naturalidad, haciendo caso omiso de la autonomía y la lógica interna del relato.

Se incurre en este error en casos como los que siguen:

- Cuando un personaje le cuenta a otro hechos que éste ya conoce sobradamente.

- Cuando las reflexiones o recuerdos de un personaje se presentan mediante un monólogo interior tan perfectamente estructurado que resulta artificioso.

1. Evitar la información para el lector

Cuando, sin que medie justificación, un personaje le cuenta a otro hechos que el segundo ya conoce, no sólo la naturalidad sino también la verosimilitud del texto caen en picado. Una rememoración puede buscar que el interlocutor reflexione sobre el pasado, puede responder a que el emisor del mensaje desconozca que el destinatario ya está enterado de lo que se le cuenta, puede estar dirigido a un personaje que sufre crisis de amnesia, etc. Pero cuando detrás de la evocación sólo encontramos la intención del autor de transmitirnos determinados datos, el efecto es el mismo que el que nos causa un actor cuando percibimos que está actuando.

Primer ejemplo:

En el siguiente texto, una mujer que visita la tumba de su hermano se dirige a él:

Me gustaba verte boxear, ver cómo dos hombres os despedazabais sin ninguna contemplación en lo alto del ring cegados por no sé qué extraña vanidad.

Nunca en tu puta vida ganaste en nada. 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 nuevo 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. En aquel gimnasio conocí a uno de mis novios, por suerte no era boxeador...

Comentario:

Las frases subrayadas proporcionan una información necesaria para la comprensión del relato, sí, pero resultan absolutamente forzadas en boca de un personaje que sabe que su interlocutor ha vivido en carne propia lo que se le está contando. 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.

Cuando el escritor se debate 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, puede 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. El texto anterior ganaría en naturalidad si las frases subrayadas se formularan, por ejemplo, así:

[...] Es verdad que madre se partía el espinazo Juera de casa para mantenernos, pero nunca supo cuánto odiaba yo tener que hacerte a la vez de hermana y mamá. [...] Yo estaba segura de que no valías para otra cosa que para estibador o repartidor de verduras, y me reía a escondidas cuando nos decías eso de que eran trabajos temporales y que llegaría un día en que serías famoso y traerías tanto dinero a casa que no tendríamos tiempo degustarlo. 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. ¿Sabes?, en aquel gimnasio verde y mugriento conocí a uno de mis novios...

Los guionistas de cine también se las ven y se las desean para evitar lo que podríamos llamar información para el espectador. Y, en ocasiones, lo logran de manera muy ingeniosa. Buen ejemplo de ello es la primera escena de la película *Titanic*. El jefe de la expedición que busca entre los restos del naufragio el diamante conocido como El Corazón de la Mar, pronuncia la siguiente frase, mientras mira por el ojo de buey de un batiscafo: «Puedo ver lo que queda del gran barco descansando donde se posó a las dos y media de la madrugada del 15 de abril de 1912 tras su larga caída desde la superficie del mar». Quienes lo acompañan en el sumergible están viendo lo mismo que él y conocen de sobra la fecha del hundimiento. ¿Información para el espectador, pues? No. James Cameron, el guionista y director, se preocupó muy mucho de que no sonara a eso. ¿Cómo lo consiguió? Poniendo en las manos del personaje una cámara de vídeo que ejerciera de destinataria de las palabras que hemos citado. De ese modo logró introducir con absoluta naturalidad la información que necesitaba transmitir al espectador para situarlo.

Segundo ejemplo:

¿Recuerdas cuando nos besábamos a escondidas entre las columnas del claustro? Mientras los demás hermanos se entregaban a la oración, yo me escapaba de la capilla con disimulo para encontrarme contigo. A veces, si tardabas más de cinco minutos porque alguno de tus compañeros no lograba conciliar el sueño y te resultaba difícil salir del cuarto sin despertar sospechas, la impaciencia me devoraba.

Comentario:

El problema de textos como éste no es, por supuesto, la información que se da, sino la manera de darla. Ambos personajes conocen más que bien la situación que se está rememorando, pues tiempo atrás la vivieron casi a diario. No tiene sentido, pues, que uno se la recuerde a otro detalladamente. Diferente sería que uno de los personajes evocara un día en que ocurrió algo especial o que ambos dialogaran sobre aquella época dando por sabidas las cosas que en el ejemplo se explicitan.

2. La naturalidad del monólogo interior

Uno de los recursos habituales para introducir información en el texto consiste en poner a un personaje a hilar recuerdos o reflexionar, utilizando para ello el monólogo interior. Es un recurso tan válido como el que más, pero hay que ser especialmente cuidadosos a la hora de utilizarlo, a fin de que los pensamientos del personaje no parezcan una mera enumeración de los datos que necesitábamos transmitir al lector. Un monólogo interior perfectamente estructurado ordenado, como si fuera una carta, resulta artificioso.

Primer ejemplo:

Pedro paseaba por los jardines de la Ciudadela. En un banco, a la sombra de un platanero, dos muchachos se miraban tiernamente. Pedro pensó: «Cuando fuimos de excursión a las Cuevas de Altamira yo tenía siete años. Me impactó enormemente ver a una pareja de chicos besándose en la boca. Lo había visto en la televisión, en alguna de esas pelis que mis padres no me dejaban ver, pero era la primera vez que b veía de

verdad. Creo que me bs quedé mirando fijamente, hasta que uno de ellos se dio cuenta y me dijo: ¿Qué miras, chaval?; si quieres, puedo hacértelo a ti también».

Comentario:

Por mucho que el autor lo pretenda, el personaje no da la impresión de estar recordando para sus adentros. Muy al contrario, el discurso es propio de alguien que está narrando, sea por escrito o de viva voz. Los pensamientos están demasiado articulados para ser tales, y además se dan informaciones que uno, cuando está recordando para sí, obvia por sabidas: *Cuando fuimos de excursión, yo tenía siete años; me impactó enormemente; lo había visto en la televisión, en alguna de esas pelis que mis padres no me dejaban ver, me los quedé mirando fijamente.* Estas informaciones no cumplen otra función que situar al lector, y lo hacen, sí, pero con menoscabo de la verosimilitud. El lector se da cuenta de que se trata de datos metidos con calzador, y el personaje, la descripción de la situación y la obra en su conjunto pierden crédito.

Segundo ejemplo:

Veamos ahora un monólogo interior elaborado con naturalidad. En este caso, el autor nos introduce previamente en la situación mediante un narrador omnisciente, con lo que evita tener que dar en el monólogo informaciones impropias del discurrir mental de un personaje.

Anduvo por las calles, buscando inconscientemente las más oscuras, feliz, de estar solo y de sentir el aire nocturno en la cara. Las calles estaban atestadas. Las gentes b empujaban al pasar, b miraban desde umbrales y ventanas, hacían francos comentarios sobre él -por la cara no se podía adivinar si inspiraba simpatía o no- y a veces se detenían para observarlo.

«¿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? ¿0 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 b 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 bs 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 bs miradas de bs hambrientos.

Paul Bowles, El cielo protector

La creación de expectativas

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

Levantar expectativas resulta indispensable para mantener el interés del relato. Si el lector no se ve acuciado por incógnitas, lo más probable es que abandone la lectura. Resulta, pues, indispensable que el escritor manipule la información de modo que el lector avance en la lectura haciéndose preguntas y encontrando respuestas, resolviendo cuestiones pendientes y tropezando con nuevos enigmas. Es una ley de oro válida para cualquier relato, pertenezca al género de suspense o no.

El lector es, por definición, un curioso entrometido, y tiende a fisgonear a poco que el escritor le ofrezca un cebo. El problema aparece cuando el escritor no es consciente de que está creando expectativas. Abre entonces la puerta a la imaginación y la curiosidad y, al no reparar en que lo ha hecho, deja sin respuestas al lector, con lo que indefectiblemente éste se siente defraudado.

1. Cómo estimular la curiosidad del lector

Los grandes escritores dominan el arte de azuzar la curiosidad del lector desde el inicio mismo del relato.

Primer ejemplo:

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.

Comentario:

Ante la frase inicial de *Cien de años de soledad*, el lector se pregunta, cuando menos, 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.

Segundo ejemplo:

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, b 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 del 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.

Comentario:

Con el inicio de *El amante bilingüe*, Juan Marsé consigue que nos preguntemos cómo afrontaron el narrador protagonista, su mujer y el tercero en discordia la situación que el primero nos va a contar; qué ha ocurrido durante los diez años que separan esa tarde del momento en que el protagonista la va a recordar por escrito; a qué se refiere concretamente cuando nos dice que no es sino una sombra del que fue y nos habla de ruina y destrucción; etc.

2. Ofrecer respuesta a los interrogantes

A veces el escritor no es consciente de que está creando expectativas. Conviene no olvidar que las informaciones incompletas le abren al lector incógnitas que querrá ver resueltas en algún punto del relato.

Ejemplo:

-Tú no me conoces; crees conocerme, pero no. No soy tan buena como piensas. Hay cosas de mí que ni te imaginas... -dice en un

susurro, y, enseguida, se reprende interiormente. Mira hada el techo y baja la vista hasta la pecera ovalada que, llena de agua y pequeños cristales de colores, reposa sobre una mesa de acero inoxidable, al fondo de la habitación.

Comentario:

Cuando el personaje dice *Hay cosas de mi que ni te imaginas...*, el lector se pregunta cuáles deben de ser esas cosas y cuando el narrador añade que el personaje *se reprende interiormente*, el lector se pregunta por qué razón lo hace. El escritor ha de dar cumplida respuesta a esos interrogantes. Si no ha reparado en que el texto los abre o si se olvida de ello, el lector, a la postre, se sentirá engañado.

Los nudos ocultos de la trama

A veces, los escritores introducen en el texto informaciones que a primera vista parecen cumplir una función pasajera o meramente decorativa y que más adelante reaparecen para desempeñar un papel en ocasiones fundamental para el relato: son lo que llamamos los nudos ocultos de la trama. Acudiendo a otra metáfora, puede decirse que actúan como semillas de posteriores informaciones, semillas que el autor planta sin que a menudo el lector se aperciba de ello. Los nudos ocultos de la trama resultan prácticamente inexcusables en las novelas de detectives, en cuyo final los lectores recuerdan informaciones que en principio pasaron por alto y que, a la postre, han devenido pistas clave para, por ejemplo, descubrir al asesino. Pero no sólo se utilizan en ese género.

Volvamos a *Titanic* para poner un ejemplo que muchos lectores conservarán en la memoria. Cuando Billy Zane y su secretario regresan al camarote en busca de dinero con que sobornar a uno de los oficiales que están al cargo de los botes salvavidas, Zane saca de la caja fuerte el diamante y se lo mete en el bolsillo del abrigo, un detalle que la mayoría de los espectadores olvidan al instante. En consecuencia, cuando escenas más tarde Zane le pone a Kate Winslet el abrigo sobre los hombros, el gesto parece no revestir trascendencia alguna. Algo más adelante, el propio Zane se da cuenta de su error y, entonces, el espectador recuerda las escenas anteriores y aprecia su importancia.

En el guión de *Titanic* abundan los nudos ocultos. Algunos, incluso, pueden pasar inadvertidos para el espectador poco atento. Es el caso, por ejemplo, del coche en que los protagonistas hacen el amor, el cual aparece casi al inicio de la película en la escena en que los pasajeros están embarcando en el transatlántico.

Mediante nudos ocultos el escritor puede enlazar escenas y tejer tramas subtramas.

Veamos ahora en un texto literario un nudo de la trama solapado. El fragmento que reproducimos pertenece a la novela *La tempestad*, de Juan Manuel de Prada.

Ejemplo:

La boca le olía a caramelo de eucalipto y el pelo le descendía en una melena macarrísima y levemente ondulada, como de soldado asirio. Su oreja también era macarrísima, según pude comprobar cuando le lancé una dentellada. [...] Lo mordí con voracidad caníbal y escuché su grito de alimaña pillada en el cepo, f...] sus alaridos eran más clamorosos que las alarmas del museo, y sólo cesaron cuando, apartándose, se resignó al amputamiento del lóbulo. De un salto, se encaramó a la claraboya, y trepo a pulso hasta el tejado; [...] Tumbado en el suelo, respiré el aire furtivo que entraba por la claraboya, y escupí la piltrafa sanguinolenta que se había quedado enganchada entre mis dientes. Al incorporarme, casi embisto contra La tempestad; llegué a rozarla con los dedos (pero sin infligirle un solo rasguño), y aspiré el olor del óleo, que pese a sus cinco siglos de antigüedad se mantenía fresco, casi anormalmente fresco. Habían dejado de sonar las alarmas.

Comentario:

Aprovechando que tiene al lector entretenido con los lances de una pelea, el autor cuela de rondón una pista que anticipa una de las claves de la novela. Cuando más adelante se revele que el óleo al que se hace referencia en esta escena es una falsificación de *La tempestad* de Giorgione, el lector rescatará de los desvanes de la memoria la frase *y aspiré el olor del óleo, que pese a sus casi cinco siglos de antigüedad se mantenía fresco, casi anormalmente fresco*.

El encadenamiento de ideas

Encadenar ideas es unir dos informaciones mediante un elemento común que actúa como pivote. Es una estrategia muy útil a la hora tanto de cambiar de tema dentro de la narración, como de realizar elipsis espaciales o temporales. También es un recurso de gran ayuda cuando el escritor no sabe cómo dar continuidad al relato.

1. Apoyarse en un objeto

Cuando el autor quiere introducir un tema nuevo sin que en el texto aparezca un corte brusco, un buen método es encadenar ideas apoyándose en un objeto. El lector pasa de una información a otra sin apenas darse cuenta. La narración se convierte así en un tejido bien hilado.

Ejemplo:

No sé aún por qué fui a Cuba de vacaciones. ¿Descanso, placer, turismo? Me da en la nariz que fue un repentino arrebató de estupidez. Porque, ¿podía prever que mis maletas tardasen un día más que yo en hacer el mismo viaje; era lógico suponer que, en un país que cuenta con los dedos de una oreja los chubascos anuales, coincidiese con la visita de un huracán que puso alerta toda la isla ? Así que cuatro días confinado en el hotel, ora durmiendo sueños que hubieran sido más queridos en casa, ora fumando asomado al balcón viendo llover, ora sentado en el trono sufriendo la evacuación de manjares con tara, ora devorando página tras otra de Los miserables.

El libro me lo regaló Pilar; desde aquel día sólo he vuelto a saber de ella por una breve conversación por teléfono que cortó con el pretexto de que no podía atenderme pues tenía mucho trabajo. Tuvo la muchacha, eso sí, el detalle fariseo de almibarar el chasco con la promesa de llamarme enseguida.

Comentario:

El autor ha cambiado de tema utilizando como pivote la obra de Víctor Hugo. Con el pretexto del libro ha introducido en el relato un nuevo personaje, ha cambiado de tema y de escenario. La estrategia de encadenar ideas ha servido aquí para enlazar dos escenas.

2. Saltos en el tiempo

Encadenar ideas también puede ser una estrategia muy eficaz para cambiar de época dentro del relato.

Ejemplo:

Ir a cenar al Golfo di Napoli es como volver a casa sin que el regreso me haga demasiado daño. Balbuceo cuatro frases en mi dialecto enmohecido. Mi marido, sin embargo, se defiende con soltura en la que sigue siendo su lengua materna. Los ojos de Gianni, el cocinero, nos devuelven la pereza napolitana olvidada en el ajetreo diario de cinco años en Cataluña. La música es la que cada día pongo a todo volumen para recordar a los vecinos que hay otros mundos fuera de aquí. Las paredes reflejan sus innumerables dobles en el otro lado del Mediterráneo, acogiendo los rostros de siempre:

Yotó, Troisi, Maradona. El restaurante que hubiera tenido en Nápoles, Gianni lo ha reproducido aquí con asombrosa exactitud: en medio de Barcelona ahora existe un mundo paralelo a lo que yo pensaba haber dejado atrás. Mis dedos de mi marido se entrelazan con los míos jugando con ternura, y el olor de pescado que desprenden nuestras abundantes platos de pasta invade mi nariz de recuerdos antiguos. Estoy en un restaurante de Capomiseno, frente al mar, la mirada baja para evitar la visión de mi padre mientras se traga con violencia su ración de espaguetis con almejas. Intento concentrarme en el concierto de las olas, pero interfiere la voz amarga de mi madre: ¿por qué tiene que hacer tanto ruido comiendo?, ¿cómo he podido acabar con un hombre tan bestia ?

Comentario:

La autora da un salto atrás en el tiempo (retrospección o *flashback*) mediante la frase y *el olor de pescado que desprenden nuestros abundantes platos de pasta invade mi nariz de recuerdos antiguos*. Por medio de la estrategia del encadenamiento de ideas, ha enlazado dos momentos, logrando transportar al lector hasta la infancia de la protagonista.

3. Encadenar sin brusquedad

Cuando se utiliza un encadenamiento de ideas, ya sea para cambiar de asunto o de marco espacial o temporal, el salto debe producirse de forma natural. De lo contrario, se fuerza tanto el texto que no se consigue el fin deseado, que no es sólo pasar de una escena a otra, sino también hacerlo sin brusquedad y sin que el lector advierta la estrategia.

Ejemplo:

Tendría unos ocho años. Eran las fiestas de la Mercè y mis padres nos llevaron a mi hermano y a mí a la plaza de Sant Jaume a ver gigantes y cabezudos. Pero no recuerdo haber visto nada, excepto una aglomeración de gente que no dejaba de empujarse. Quedamos atrapados y yo sentí una tremenda angustia por no poder salir. Aquella plaza, que me había parecido otras veces enorme e inacabable, se convirtió en una especie de ataúd.

Esa sensación de angustia me recuerda un día en que me quedé encerrada en una ermita. Era una tarde de verano. Tendría unos trece años y veraneaba en una urbanización de la costa...

Comentario:

La frase *Esa sensación de angustia me recuerda un día en que me quedé encerrada en una ermita* explícita que se está dando un salto. Si el objetivo es encadenar sin brusquedad, conviene procurar que las dos situaciones aparezcan cuanto más enlazadas mejor. En el caso anterior podría hacerse como sigue: *Aquella plaza que otras veces me había parecido enorme e inacabable, se convirtió en una especie de ataúd. Volvería a sentir la misma angustia una tarde de verano en que me quedé encerrada en una ermita.*

El tiempo narrativo

Aunque no siempre somos conscientes de ello, el tiempo es un elemento constitutivo de cualquier relato. Cuando el escritor refiere acciones, describe espacios o atmósferas o pone a sus personajes a reflexionar o dialogar, está, consciente o inconscientemente, creando tiempo.

El tiempo en el relato

En el mundo real, el tiempo transcurre en un orden determinado -el cronológico- y tiene una dimensión objetiva -determinada por el movimiento de la Tierra y el Sol y medida por el reloj y el calendario- y otra subjetiva o psicológica, que se hace particularmente presente cuando un mismo lapso se nos antoja eterno o fugaz, respectivamente, en función de si padecemos o disfrutamos.

En la ficción el autor puede manipular el tiempo:

- Presentando los acontecimientos en un orden distinto del cronológico.
- Jugando con el tiempo psicológico, es decir, expandiendo o acortando el tiempo para caracterizar determinadas acciones, pensamientos o emociones de los personajes.

1. Alterar el orden cronológico

El escritor de cuentos o novelas no está obligado a narrar en orden cronológico. Puede iniciar su relato por el principio, el final o cualquier punto intermedio de la historia que va a contar y dar saltos adelante y atrás en el tiempo.

Ejemplo:

Era la noche de luna llena del duodécimo mes lunar, cuando la luna está en su máximo esplendor y baja alta el agua en todos los ríos y canales. Los habitantes de Bangkok honraban a la Madre Río adornando enormes hojas de banano con flores de loto, palitos de incienso, velas y algunas monedas. Ponían también en la hoja sus errores y sus penas, y la depositaban sobre las oscuras aguas del Chao Phraya.

Desde un extremo solitario del muelle, Min contemplaba el espectáculo, un enjambre de luciérnagas flotando río abajo, llevándose todo lo malo. «Sun Yi volverá este año.» Había puesto en su ofrenda una vela roja de las más caras, las flores más frescas, el incienso más perfumado, los pocos baths que le

sobraron. Y colmó el pámpano de banano con toda la añoranza por su amada. Sin duda el río, complacido, se la devolvería.

Habían pasado ya cerca de dos años desde que Sun Yi había tenido que seguir a su familia a las playas del sur; su padre debía ir a trabajar allí, en la construcción de un gran hotel para turistas.

—Volveré —le había dicho- y ya nadie podrá separarnos. Cuando plantes arroz, estaré a tu lado. Cuando estés sudo, calentaré agua para tu baño y te frotaré la espalda. Cuando estés cansado, te embadurnaré de la cabeza a los pies con aceite de coco y te daré masajes...

Se amaban desde siempre, desde que, siendo un par de renacuajos, chapoteaban en las aguas color petróleo de aquel río. El cabello mojado de Sun Yi, una pesada cortina que brillaba con destellos de acero bajo el sol impertérrito. Su esqueleto de pajarillo liviano, menudo, proporcionado. Su piel de seda tirante, morena y mate. Min la miraba y se ¡fundían los huesos. Después del baño, comían carne de cangrejo mojada en salsa picante, metiéndose pedacitos en la boca el uno al otro. -Te esperaré.

-Éste. Sin titubear, Min señaló el dibujo que quería que le tatuaran- Aquí. Se pasó la mano por la piel bruñida, lampiña, del antebrazo.

-Una daga con el filo al aire, traición que espera venganza -dijo maquinalmente el tatuador, preparando las agujas, las tintas, los calcos.

Min le clavó una mirada torva, el despecho arrasaba sus ojos rasgados. El corazón le dolía tanto que no sentía los pinchazos. Cuando le contaron que Sun Yi había regresado para casarse con el viejo Ran, el verdulero, no se lo creyó.

-Habladurías. Sun Yi está en el sur con su familia. Cuando vuelva, será para casarse conmigo.

Sí, contigo, que no tienes un bath. La familia de Sun Yi se ha hecho rica, ahora andan todos con zapatos y la tripa llena. El padre se la ha dado a Ran porque es un próspero comerciante que tiene siete chalupas trabajando para él, vendiendo sus plátanos por los canales.

La voz de la madre de Min sonaba dura, pero la desmentía la mirada con que compadecía a su hijo; sabía cuánto amaba a Sun Yi desde niño.

Aterrado pero aún incrédulo, Min corrió por los muelles, saltó de chalupa en chalupa increpado por sus habitantes, volcando cubos, pisando niños, enredándose en la ropa puesta a secar, hasta llegar a casa de Sun Yi. Justo a tiempo de verla salir por la puerta vestida de novia y acarreando un fardo, entre la algarabía de sus hermanas y el llanto de su madre; de la casa salían risas y cantos. Min se le plantó delante, la desesperación y el deleite de volver a verla pintados, mitad y mitad, en su rostro. Ella palideció intensamente y bajó la cabeza, le hurtó para siempre los ojos de almendra que una vez le miraron enamorados. Min sintió que se moría. Bajó Sun Yi la escalera y el viejo Ran la ayudó a saltar a su gran casa flotante. Luego soltó el amarre y la barcaza se despegó del muelle y se alejó, sorteando palafitos y chalupas por el canal que bullía de vida. Ni una sola vez despegó Sun Yi los ojos del suelo, de modo que no pudo ver a Min tratando de lanzarse al agua para seguirla o para ahogarse, ni a los convidados a la boda forcejeando con él para impedirlo. Pero un hilo de lágrimas serpenteó por la mugrienta cubierta de la barcaza sembrada de restos de verduras y fruta podrida. Ran la miraba y se reía.

El tatuador había terminado su trabajo. Era un verdadero artista. En el antebrazo de Min lucía ahora, indeleble, punteado de gotas de sangre, el más hermoso puñal que nunca se hubiera visto: la cruz dorada, bellamente torneada, piel de tigre en la empuñadura y el acero desenvainado, ligeramente curvado, con un destello frío amenazante.

Comentario:

La autora nos habla de cinco momentos de la historia que está contando, sin respetar el orden cronológico. De haberse ceñido a éste, habría hecho referencia en primer lugar a la infancia de los protagonistas, luego a la marcha de Sun Yi, a continuación a la escena que se desarrolla a orillas del Chao Phraya, en cuarto lugar al momento en que Min se entera

de que Sun Yi va a casarse con otro hombre y, finalmente, al día en que Min se hace tatuar el puñal.

Subvirtiendo el orden cronológico, la autora jerarquiza los episodios de la historia: la escena del río y la del tatuaje adquieren una gran relevancia al convertirse, valga la paradoja, en matriz de momentos pretéritos, los cuales ejercen a su vez de antecedentes de dichas escenas.

2. El tiempo real y el tiempo psicológico

Una hora de espera o de sufrimiento puede parecer eterna, tres días felices pueden pasar en un soplo o seis años pueden reducirse en el recuerdo a poco más que unas breves escenas: el tiempo pierde a menudo su dimensión real para adquirir la que le adjudicamos subjetivamente. La literatura ha recreado innumerables veces ese fenómeno, y lo seguirá haciendo, pues las posibilidades de jugar con el tiempo psicológico y la memoria son inmensas.

Ejemplo:

En ninguna de las ocasiones anteriores, sin embargo, había experimentado la impresión real, objetiva, tan física como una súbita contracción muscular, de la efectiva imposibilidad de medir ese tiempo que podríamos llamar del alma, como en el momento en que, ya en casa, mirando una vez más la fecha del fallecimiento de la mujer desconocida, quiso, vagamente, situarla en el tiempo transcurrido desde que iniciara la búsqueda. A la pregunta, Qué estaba usted haciendo ese día, podría darle él una respuesta prácticamente inmediata, le bastaría consultar el calendario, pensar sólo como don José, el funcionario de la Conservaduría que estuvo ausente del trabajo por enfermedad, Ese día me encontraba en cama, con gripe, no fui al trabajo, diría él, pero si a continuación le preguntasen, Relaciónelo ahora con su actividad de investigador y dígame cuándo fue eso, entonces ya tendría que consultar el cuaderno de apuntes que guardaba bajo el colchón, Fue dos días después de mi asalto al colegio, respondería.

José Saramago, *Todos los nombres*

Comentario:

Demediado entre su condición de funcionario y su libérrima vivencia como investigador a la búsqueda de una mujer desconocida, el personaje de Saramago padece una suerte de esquizofrenia cronométrica. Si para el don José funcionario el tiempo es perfectamente mensurable según los mecanismos habituales -el calendario y el reloj, que se emperran en defender que todos los días y todas las horas son inexorablemente iguales-, para el don José metido a detective las horas y los días se contraen y se dilatan, se convierten en una marca temporal o desaparecen del calendario mental del personaje, de acuerdo con la intensidad de lo vivido.

El ritmo narrativo

Los estudiosos de las técnicas narrativas suelen distinguir entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Simplificando un tanto podemos decir que establecen así una diferencia entre lo que hubieran durado los hechos que se narran en un relato de haber sucedido en la realidad y lo que dura la lectura de esos mismos hechos. Y es que las novelas y los cuentos nunca reproducen con absoluta fidelidad el transcurrir del tiempo. En la mayoría de los casos, el lector conoce en pocos minutos u horas de lectura historias que se desarrollan a lo largo de varios días, meses, años o siglos, y aun en los relatos cuya lectura se prolonga durante el mismo número de horas que abarca la acción, el escritor manipula el tiempo, pues lo que en el mundo real sucede de forma simultánea sólo puede aparecer en el texto de forma sucesiva.

En consecuencia, los escritores componen siempre sus relatos a partir de una selección de los materiales que habrían formado parte de la historia de haber transcurrido ésta en la realidad. Y con esos materiales -acciones, diálogos, pensamientos, lugares-juegan, trabajan. Como hemos visto los distribuyen según su criterio, rompiendo muchas veces el orden cronológico. Pero es que, además, saltan a veces de uno a otro, los sintetizan o los amplifican, o los reproducen simulando ser fieles al discurrir del tiempo. Todo con el objetivo de indicarle al lector lo que es relevante y lo que lo es menos. Esas tácticas van conformando el ritmo global de un relato, que depende de cinco movimientos:

a) Elipsis

Una elipsis es un salto temporal que implica un vacío de información.

Las elipsis sirven para:

- Acelerar el ritmo narrativo.
- Obviar información innecesaria para el relato o posponer la narración de ciertos sucesos, creando así intriga.

- Aproximar dos escenas separadas por el tiempo.

- Cambiar de tema.

Existen diferentes tipos de elipsis:

- **Determinada:** cuando se indica la duración de la elipsis (*transcurridos tres años, dos días después...*).

- **Indeterminada:** cuando no se precisa la duración de la elipsis (*muchos años después, pasado algún tiempo...*).

- **Explícita:** cuando se indica que se está haciendo una elipsis, como en los dos casos anteriores. Algunos autores consideran también indicadores explícitos el espacio en blanco entre párrafos y el cambio de capítulo.

- **Implícita:** cuando en el texto no aparece alguna indicación expresa de que se ha hecho una elipsis.

Primer ejemplo:

No lo habían ascendido. Simplemente estaba contento porque, según sus previsiones, muy pronto se podría eliminar la cartelera. Confiaba en que se cerraran todas las salas de espectáculos, observando en ello la posibilidad de su pequeña revancha personal contra el periódico que iba a jubilarle. Víctor dejó que se extendiera en sus planes de desquite. Luego le pidió ayuda, para visitar alguno de los centros de acogida. Arias mostró un aparente desinterés. Únicamente cuando le insistió, recordándole sus dotes de periodista a la vieja usanza, el perro callejero aceptó su demanda:

—Veré lo que puedo hacer. No te aseguro nada.

Le citó tres días después, en un escuálido bar situado enfrente del edificio de la Bolsa.

Rafael Argullol, La razón del mal

Comentario:

En este caso, la elipsis, que abarca el período comprendido entre la conversación de Víctor y Arias y su posterior encuentro en un escuálido bar, es explícita -se nos dice claramente que ha transcurrido un lapso entre una escena y otra- y determinada -se nos indica la duración de dicho lapso (tres días).

Segundo ejemplo:

Asqueado por tales sucesos, reaccionando contra una aprensión de noticias que no acababan de llegarle, el Comisario se dio a apurar los preparativos de una empresa que venía madurando, con el Contraalmirante De Leyssegues, desde hacía varios meses. «¡Vayan todos a la mierda! -gritó un día, pensando en los que examinaban su situación, en París- Cuando lleguen con sus papeles limpia-culos seré tan poderoso que podré restregárselos en la cara.»

Y cierta mañana se advirtió una insólita actividad en el puerto. Varias naves ligeras -balandras, sobre todo- eran sacadas a tierra y puestas en entibado para la carena. En las naves mayores trabajaban carpinteros, calafates, embreadores, hombres de brocha, sierra y martillo, concertados en alborotosa faena, mientras los artilleros trasladaban cañones livianos a bordo, llevándolos en botes de espadilla.

Alejo Carpentier, El siglo de las luces

Comentario:

Con la frase *Y cierta mañana se advirtió una insólita actividad en el puerto*, el autor da un salto en el tiempo para unir dos escenas. En este caso, se trata de una elipsis indeterminada -el narrador no indica cuánto tiempo ha pasado entre una escena y otra-, aunque explícita, pues con la expresión *Y cierta mañana* señala que ha transcurrido un lapso.

Tercer ejemplo:

Miró hada el tablado de la guillotina, siempre erguido en su lugar. Asqueado de sí mismo, sucumbió a la tentación de pensar que la Máquina, ahora menos activa, quedando enfundada a veces durante semanas, aguardaba al Investido de Poderes. Otros casos se habían visto. «Soy un cerdo -dijo a media voz- Si fuese cristiano me confesaría.»

Días después hubo un gran alboroto en el barrio portuario, que era como decir la ciudad entera. El capitán Christophe Chollet, de quien no se tenían noticias desde hacía dos meses, regresaba con su gente en un trueno de salvas, seguido de nueve barcos tomados, al cabo de un combate naval, en aguas de las

Barbados. Los había de bandera española, inglesa, norteamericana, y en uno de los últimos venía el raro cargamento que constituía una compañía de ópera, con música, partituras y decorados.

Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*

Comentario:

Se trata de nuevo de un ejemplo de elipsis explícita e indeterminada. En este caso, con la frase *Días después hubo un gran alboroto en el barrio portuario* el autor no sólo aproxima dos escenas, sino que utiliza la elipsis para cambiar de tema.

Cuarto ejemplo:

La velada transcurre en un ambiente tenso, aunque sin incidentes. Margrethe es amable y fría, y a Heisenberg se le encoge el corazón cada vez que la descubre con un gesto adusto o una mueca de reprobación que no consigue dominar. Al término de la cena, apenas conteniendo su nerviosismo, Heisenberg le pregunta a su antiguo maestro si le apetece dar un paseo, como solían hacer antes. Bohr, más nervioso aún, accede.

El frío viento del Báltico comienza a azotar los árboles de la ciudad, sumiéndola en un doloroso mutismo acentuado por los uniformes nazis que se desplazan libremente por las calles, similares a buitres que propagan su mal agüero. Bohr y Heisenberg se dirigen hacia los desolados jardines de Faelledpark, no lejos del Instituto.

Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*

Comentario:

Entre párrafo y párrafo existe un vacío de información. El autor nos ha ahorrado, cuando menos, la despedida de Bohr y Heisenberg de los demás asistentes a la velada y la salida de ambos del lugar donde ésta se celebra. Aunque no explicita que ha transcurrido un lapso, el lector lo deduce inmediatamente al ver a los personajes en un espacio disunto del de la escena anterior.

b) Resumen

El resumen es una exposición sumaria de un tramo de la historia (véase *Resumir* en el capítulo 2). El resumen sirve para:

- Acelerar el ritmo del relato.
- Dar información relevante pero que no merece ser escenificada.
- Llevar a cabo la transición entre dos escenas.

Ejemplo:

De los tres hijos de Fedor Pavlovitch, Dimitri Fedorovitch fue el único que creció con la convicción de que poseía cierta fortuna y que sería independiente al llegar a su mayoría de edad. Su adolescencia y su juventud fueron muy desordenadas. No terminó sus estudios en el colegio, entró en una escuela militar, partió luego hacia el Cáucaso, sirvió en el Ejército, tuvo un duelo, fue degradado, reconquistó su grado de oficial, se dio a la vida licenciosa y a malgastar mucho dinero. Su padre no le envió fondos hasta alcanzar su mayoría de edad, y mientras ésta llegaba, Dimitri contrajo numerosas deudas. Fedor Pavlovitch se sintió muy satisfecho al sacar como conclusión de los acontecimientos que el muchacho era aturdido, vehemente e irascible, que sus pasiones le dominaban y que bastaba arrojarle de vez en cuando algunas migajas de dinero para tenerle satisfecho, por lo menos durante algún tiempo. Como consecuencia de esta deducción, su padre empezó a explotar este rasgo de su carácter, saliendo del compromiso enviándole periódicamente pequeñas sumas.

Fiódor Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*

c) Escena

Una escena es la recreación detallada de un tramo de la historia (véase *Escenificar* en el capítulo 2). La escena sirve para:

- crear la ilusión de que el relato avanza en tiempo real.
- caracterizar a los personajes, a partir de sus acciones, palabras o pensamientos.

Ejemplo:

La princesa María Stella subió al coche, se sentó sobre el raso azul de los cojines y recogió de la mejor manera a su alrededor los crujientes pliegues de su traje. Mientras tanto, Cocetta y Carolina subieron también: se sentaron de frente y sus idénticos vestidos de color rosa trascendieron un tenue aroma de violetas. Después el peso desproporcionado de un pie que se apoyó en el estribo hizo vacilar la calesa sobre sus altos muelles: también don Fabrízio subía al coche. La calesa quedó llena como un huevo: las ondas de seda de las armaduras de los tres miriñaques subían y chocaban, se confundían hasta casi la altura de las cabezas. Abajo había una espesa mezcla de zapatos, zapatitos de seda de las chicas, escarpines mordoré de la princesa, zapatillas de charol del príncipe. Cada uno sentíase incomodado por los pies del otro y no sabía dónde tenía los suyos.

Se levantaron los dos estribos y el criado recibió la orden:

-Al palacio Ponteleone.

Volvió a subir al pescante, el palafrenero que sostenía las bridas de los caballos se apartó, el cochero hizo chasquear imperceptiblemente la lengua y la calesa se puso en marcha.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, El Gatopardo

d) Pausa:

Una pausa es una suspensión momentánea de la acción del relato mediante una descripción. La pausa sirve para:

- Enlentecer el ritmo del relato.
- Recrear el marco y la atmósfera en que se desarrolla la acción.
- Centrar la atención del lector en un objeto o cualquier otro elemento del escenario.

Ejemplo (las pausas aparecen subrayadas):

Al cabo de unos minutos, todavía echado de bruces, porque no estaba tan falto de sensatez como para cometer la imprudencia de ponerse en pie en medio de la oscuridad, con el riesgo de dar

un paso en falso y caer desmadejadamente al abismo de donde viniera, don José, con esfuerzo, torciendo el cuerpo, consiguió sacar otra vez la linterna que había guardado en el bolsillo trasero de sus pantalones. La encendió y paseó a la luz por el suelo que tenía delante. Había papeles esparcidos, cajas de cartón, algunas reventadas, todo cubierto de polvo. Unos metros más allá distinguió lo que le parecieron las patas de una silla. Subió ligeramente el foco, de hecho era una silla. Parecía en buen estado, el asiento, el respaldo y sobre ella, pendiendo del bajo techo, había una bombilla sin pantalla. Como en la Conservaduría General, pensó don José. Dirigió el foco hacia las paredes de alrededor, le aparecieron bultos fugitivos de estantes que daban la vuelta a todo el compartimento. No eran altos, ni podían serlo debido a la inclinación del techo, y estaban sobrecargados de cajas y de montones informes de papeles.

José Saramago, *Todos los nombres*

e) Digresión reflexiva

La digresión reflexiva es un caso especial de pausa en el que la acción queda interrumpida no por una descripción sino por las divagaciones del narrador omnisciente o de un personaje.

La digresión reflexiva sirve para:

- Enlentecer el ritmo del relato
- Dar protagonismo a una reflexión del narrador o de un personaje.

Ejemplo:

La señora Vauquer, de soltera Conflans, es una andana que desde hace cuarenta años regenta en París una casa de huéspedes ubicada en la calle Neuve-Sainte-Genevieve, entre el barrio Latino y el faubourg Saint-Marceau. La pensión, conocida como Casa Vauquer, acepta tanto hombres como mujeres, jóvenes, como ancianos, sin que jamás haya atacado la maledicencia las costumbres de tan respetable establecimiento. Bien es verdad que en treinta años no lo había pisado muchacha alguna, pues muy parva ha de ser la pensión que le suministre su

familia para que viva allí una joven. Con todo, en 1819, época en la que da comienzo este drama, se alojaba en la casa una pobre muchacha. Por grande que sea el descrédito en que ha caído la palabra drama, debido a la manera abusiva y torturada con que se ha prodigado en estos tiempos de atormentada literatura, es menester utilizarlo aquí. Y no es que sea esta historia dramática en el sentido estricto de la palabra: pero, una vez concluida la obra, acaso se hayan derramado algunas lágrimas intra muros y extra. ¿Se la entenderá fuera de París? Lidio es dudarlo. Las peculiaridades de este escenario atestado de observaciones y colores locales tan sólo pueden ser apreciadas entre las colinas de Montmartrey los altozanos de Montrouge, en este ilustre valle de cascotes continuamente apunto de desplomarse y de arroyos negros de lodo: vahe cuajado de sufrimientos reales, de alegrías a menudo falsas, y tan tremendamente convulso que para producir en él una sensación un tanto duradera se requiere algo exorbitante. No obstante aparecen acá y allá dolores que por la aglomeración de los vicios y virtudes se tornan grandes y solemnes: ante ellos, los intereses, se detienen y apiadan: claro que la impresión que de ellos reciben es cual sabroso fruto prontamente devorado. El carro de la civilización [...]

La casa que alberga la pensión pertenece a la señora Vauquer. Se halla situada en la parte baja de la calle Neuve-Sainte-Geneviève, en el punto en que el terreno desciende hada la calle de L'Arbaléte en pendiente tan brusca y escarpada, que raras veces los caballos suben o bajan por ella.

Honoré de Balzac, Papá Goriot

El ritmo de la escena

Cada relato debe contar con un ritmo propio, resultado de la articulación del asunto que aborda con los movimientos que hemos visto en el apartado anterior. Sin embargo, la preocupación del escritor por la cadencia del texto no ha de limitarse a la estructura general de la obra, sino que debe revertir en la construcción de cada una de las escenas que componen el relato. La adecuación entre lo que se cuenta y cómo se cuenta, entre el tema y los recursos narrativos y lingüísticos, debe ser una fuente constante de reflexiones para el escritor

Para lograr que el ritmo de una escena sea lento, conviene:

- Introducir pausas sean descripciones o digresiones reflexivas.
- Utilizar oraciones subordinadas o, cuando menos, largas.
- Utilizar formas verbales imperfectivas, es decir, que no den la acción como terminada; el ejemplo por excelencia es el pretérito imperfecto: saltaba, cogía, caminaba...

• Utilizar verbos de estado (ser, estar) y el menor número posible de verbos de acción.

• Conseguir una alta proporción de sustantivos y adjetivos en relación con el número de verbos.

- Recurrir a palabras que connoten lentitud.
- Introducir figuras retóricas: comparaciones, por ejemplo.

Para lograr que el ritmo de una escena sea rápido, conviene:

- Utilizar frases cortas.
- Recurrir más a la coordinación y yuxtaposición de frases que a la subordinación.

• Narrarla en presente o, en el caso de que se haga en pasado, utilizar formas verbales perfectivas, como el pretérito indefinido: saltó, cogió...

• Conseguir una alta proporción de verbos de acción en relación con el número de sustantivos y adjetivos.

- Usar un vocabulario que connote velocidad.
- En la medida de lo posible, eliminar del texto las palabras largas, como los adverbios acabados en «mente».

1. Adecuar el ritmo a la escena

Veamos dos textos cuyo ritmo se adecua perfectamente a la escena que se narra: el primero, un texto lento, lo hemos extraído de la novela *El revés de la trama*, de Graham Greene; el segundo, un texto rápido, pertenece a *Noche y niebla*, de David Morrell.

Primer ejemplo:

Sentado en el balcón del hotel Bedford, Wilson tenía las rodillas desnudas y rosamos apretadas contra el enrejado. Era domingo, y la campana de la catedral llamaba a maitines. Al otro lado de Bond Street, en las ventanas del instituto, las jóvenes alumnos negras, sentadas con sus blusones de gimnasia azul oscuro, se dedicaban a la tarea interminable de alisarse el pelo tieso como alambre. Wilson, meditabundo, se mesaba su bigote incipiente, a la espera de su ginebra con bitter.

Desde donde estaba, frente a Bond Street, tenía la cara vuelta hacia el mar. Su palidez, lo mismo que su desinterés por las alumnos de enfrente, delataba que no hacía mucho que había desembarcado en el puerto. Era como la aguja rezagada del barómetro, que todavía señala Buen tiempo mucho después de que su compañera indica Borrasca. Abajo, en la calle, los empleados negros iban hacia la iglesia; sus mujeres, con vestidos de tarde de brillantes colores azul y cereza, no despertaron el interés de Wilson. Estaba solo en el balcón, exceptuando a un indio de barba y con turbante que ya había intentado leerle la buenaventura: no era la hora ni el día de los hombres blancos; estarían en la playa, a cinco millas de allí, pero Wilson no tenía automóvil. Se sentía casi insoportablemente solo. A ambos lados de la escuela, los tejados de hojalata descendían hacia el mar, y, sobre su cabeza, la chapa ondulada producía un crujido metálico cada vez que un buitre se posaba encima.

Graham Greene, *El revés de la trama*

Comentario:

¿Qué estrategias alimentan en este caso la impresión de lentitud que rezuma el texto?

- Como es obvio, la propia situación que se describe: un hombre meditabundo sentado en el balcón de un hotel.

- Las referencias a una atmósfera calurosa: *rodillas desnudas y rosáceas; su palidez [...] delataba que no hacía mucho que había desembarcado en el puerto; estarían en la playa.*

- La longitud de algunas frases: *Al otro lado de Bond Street, en las ventanas del instituto, las jóvenes alumnos negras, sentadas con sus blusones de gimnasia azul oscuro, se dedicaban a la tarea interminable de alisarse el pelo tieso como alambre.*

- El uso recurrente de verbos de estado: *era domingo, desde donde estaba, estaba solo, no era la hora ni el día, estarían en la playa, no tenía automóvil*

- El uso mayoritario de formas verbales de aspecto imperfectivo: *tenía, se dedicaban, se mesaba, estaba, delataba, iban, estarían, se sentía, descendían, producía.*

- La abundancia de adjetivos y, en general, el peso de lo descriptivo en detrimento de la acción: *rodillas desnudas y rosáceas; jóvenes alumnos negras, sentadas con sus blusones de gimnasia azul oscuro; sus mujeres, con vestidos de tarde, de brillantes colores azul y cereza; un indio de barba y con turbante; chapa ondulada; crujido metálico .*

- La abundancia de palabras o locuciones que connotan lentitud: *domingo, alisarse, interminable, meditabundo, mesarse, desinterés, rezagada, posarse, a la espera, cada vez.*

- El uso de un larguísimo adverbio: *insoportablemente.*

- El uso de figuras retóricas, como la comparación: *tieso como alambre, Era como la aguja rezagada del barómetro, que todavía señala Buen tiempo mucho después de que su compañera indica Borrasca.*

Segundo ejemplo:

Al norte de Beersheeba. Israel. Un súbito tableteo de armas automáticas. Saúl dejó caer la pala, cogió el rifle y salió a toda prisa de la acequia de irrigación. [...]

Las detonaciones le hicieron arder el estómago. Mientras corría frenéticamente hacia la aldea, su primer pensamiento fue que debía proteger a su hijo. El segundo fue que Erika era capaz de protegerlo tan bien como él. El tercero, que si le ocurría algo a cualquiera de los dos, no descansaría hasta vengarse de los

asesinos. [...]

Los disparos eran más frecuentes y sonaban con más fuerza. Examinó los últimos edificios y vio a varios extraños, vestidos con ropa de combate árabe, que disparaban desde puntos protegidos contra los hogares del centro de la aldea. Vio a mujeres arrastrando niños por los callejones y hacia el interior de las casas. Un anciano se desplomó al suelo y rodó sobre sí mismo, impulsado por repetidos impactos, cuando trataba de llegar junto a una joven paralizada de terror en mitad de la calle. La cabeza de la joven salió en pedazos. Uno de los invasores lanzó una granada que se introdujo por una ventana abierta. La explosión hizo saltar escombros y produjo una gran humareda. Una mujer empezó a chillar con estridencia.

¡Hijos de puta! Saúl apuntó desde detrás de las rocas. [...] Cayó otro enemigo. Cogido bajo un fuego cruzado, el árabe que quedaba miró a derecha e izquierda y echó a correr hacia un bajo muro de piedra, para detenerse, atónito, cuando el estudiante preferido de Saúl surgió de pronto ante él y disparó a quemarropa contra su rostro. [...]

Por el rabillo del ojo advirtió que sus alumnos se desplegaron, y oyó el crepitar de bs M-16 y, en respuesta, el tartamudeo de más Kabshnikovs. Una segunda granada explotó en el interior del edificio que ya había quedado parcialmente destruido por la primera. Esta vez, Saúl no oyó ningún grito mientras se hundía la pared. Con furia redoblada, contemplaba el semicírculo que lo situaba junto al restante grupo de atacantes. Vacío el cargador, lo cambió por otro, volvió a vaciarlo, recogió el Kabshnikov abandonado por un árabe que se retiraba, lo vació igualmente, tomó un M-16 que su segundo alumno preferido había dejado caer al morir, lo vació y dio alcance a un terrorista cuyos conocimientos de lucha cuerpo a cuerpo no podían compararse con el entrenamiento para matar que Saúl había recibido veinte años atrás. Usando la palma de una mano, y luego la otra, empujando con todas sus fuerzas, le hundió la caja torácica en los pulmones y el corazón.

David Morrell, *Noche y niebla*

Comentario:

Los principales recursos a los que recurre el autor para lograr que el ritmo del texto sea veloz y por lo tanto case con la escena que está narrando son los siguientes:

- Frases reducidas a la mínima expresión: *Al norte de Beersheeba. Israel. Un súbito tableteo de armas automáticas.* En ellas el autor elide cualquier elemento gramatical que prolongue la frase más allá de lo estrictamente necesario. Como puede verse, obvia hasta los verbos.

- Acumulación de frases cortas y de estructura simple (sujeto + verbo + complemento): *La cabeza de la joven saltó en pedazos. Uno de los invasores lanzó una granada que se introdujo por una ventana abierta. La explosión hizo saltar escombros y produjo una gran humareda. Una mujer empezó a chillar con estridencia.*

- Acumulación de verbos de acción: *Saúl dejó caer la pala, cogió el rifle y salió a toda prisa de la acequia de irrigación. [...] Vacío el cargador, lo cambió por otro, volvió a vaciarlo, recogió el Kabshnikov abandonado por un árabe que se retiraba, lo vació igualmente, tomó un M-16 que su segundo alumno preferido había dejado caer al morir, lo vació y dio alcance a un terrorista...*

- Uso mayoritario de formas verbales de aspecto perfectivo: *cogió, salió, fue, desplomó, rodó, saltó, lanzó, apuntó, cayó, surgió, vació, cambió...*

- Acumulación de palabras que connotan agitación, velocidad, etc.: *tableteo, detonaciones, disparos, combate, impactos, explosión, fuerza, estridenda, fuego cruzado...*

- Reproducción, sin acotaciones del narrador, del pensamiento o las palabras del protagonista: *¡Hijos de puta!*

- Plasmación de los pensamientos del protagonista como una mera enumeración: *...su primer pensamiento fue que debía proteger a su hijo. El segundo fue que Erika era capaz de protegerlo tan bien como él. El tercero, que si le ocurría algo a cualquiera de los dos, no descansaría hasta vengarse de los asesinos.*

2. Cuando el ritmo no es el adecuado

Veamos ahora un ejemplo de escena lenta y otro de escena rápida en los que los autores no alcanzan a imprimir del todo el ritmo adecuado a

cada una de ellas.

Primer ejemplo:

No conozco nada como esas tardes tranquilas. Me siento en una mecedora y miro el mar. Huyo de la ciudad y me refugio en ese rincón silencioso. Entonces siento que la vida puede ser diferente. La brisa del mar me relaja. Cierro los ojos y escucho el murmullo de las olas. Me gusta ver cómo cambia el color del cielo cuando el sol se pone. Mi cuerpo se relaja y consigo olvidarme de los problemas cotidianos.

Me levanto. Me preparo un batido de leche con fresas. Me tomo el batido sentada en el porche. La noche cae sobre la playa. De repente me entran ganas de pasear por la arena, de sentir su humedad en mis pies. Decidida, bajo a la playa. Allí me descalzo. Camino durante más de una hora. Luego, me dejo caer sobre la arena, bajo un cielo lleno de estrellas.

Comentario:

El tema del texto, la estancia en un lugar plácido, debe ser recreado con un ritmo lento, como intenta hacer la autora. Sin embargo, la escena podría ser aún más pausada si hubiera recurrido a alguna de las estrategias que hemos mencionado más arriba. Veamos cuál es el resultado cuando recurre a utilizar frases largas en lugar de cortas, introduce adjetivos, pausas descriptivas y comparaciones, y suprime algunas expresiones que aceleraban el texto (de repente, decidida).

No conozco nada como esas tardes tranquilas que paso sentada en una mecedora, en el porche de mi casa de la playa, mirando el mar. Cuando consigo huir de la ciudad para refugiarme en aquel rincón silencioso, siento que la vida puede ser diferente. La brisa del mar me relaja, cierro los ojos y me dejo acunar por el murmullo de las olas, constante y suave como una nana. Me gusta ver cómo va cambiando el color del cielo cuando el sol se esconde. Mi cuerpo se relaja y consigo olvidarme de todo lo que me angustia.

Me levanto de la mecedora para prepararme un batido de leche

con fresas. Son pequeñas y rojísimas, intensamente dulces, como un manantial de azúcar. Me tomo el batido a pequeños sorbos, sentada en el porche, observando cómo la bahía se va moteando de diminutas luces a medida que la noche cae sobre la playa. Reina el silencio y necesito pasear por la arena, sentir su humedad en mis pies, de modo que bajo a la playa y me descalzo. Camino durante más de una hora, dejando que las olas, que se me antojan muy cálidas, se enreden, en mis tobillos. Luego, me dejo caer sobre la arena mullida y acogedora, bajo un cielo surtidísimo de estrellas, que parpadean cansinamente, como si me advirtieran por enésima vez de que no debo quedarme dormida.

Segundo ejemplo:

Me levanto, me afeito, me ducho y, sin desayunar, salgo corriendo de casa. Miro el reloj mientras bajo las escaleras. Llego tarde seguro. Mi amigo Ramón debe de estar esperándome en la puerta del juzgado desde hace cinco minutos, por lo menos. Hoy se casa y ha querido hacerlo sin celebraciones de ningún tipo. Simplemente va a cumplir los trámites necesarios para ser legal, como él dice. Luego, los novios nos invitarán a comer a la familia y a los testigos en un restaurante pequeño pero famoso por su cocina. ¡Dios, no pasa ni un taxi! Si al menos hoy fuera domingo: pero no, les ha dado por casarse en miércoles, en un día cualquiera y a una hora punta, cuando toda la ciudad es un enorme atasco y uno no encuentra un taxi ni por puñetera casualidad. Ellos son así de raros. Camino en dirección al juzgado. Hay un largo trecho hasta allí y como tenga que recorrerlo a pie no llego ni a los postres, pero al menos no tengo la sensación de estar parado como un pasmarote, viendo cómo avanzan las manecillas del reloj.

Un taxi. Por fin. Subo, le digo al conductor que corra, que el asunto es de vida o muerte, pero tropezamos con un embotellamiento. Dos minutos parados. Arrancamos. Estamos avanzando, no me lo puedo creer. Oh, no, otro semáforo. Estoy de los

nervios. Maldito despertador, siempre me la juega. Cuando más lo necesito, más colgado me deja. Ramón no me perdonará en la vida.

Comentario:

En este caso el autor se propuso imprimirle a la escena un ritmo raudo, el apropiado para lo que iba a contar. Sin embargo, no consigue su propósito porque abusa de las descripciones y digresiones, que no hacen sino desacelerarla.

Hemos subrayado las frases que deberían eliminarse para conseguir un texto decididamente rápido. Modificando, además, algunas expresiones, para dar mayor sensación de rapidez, el resultado sería el siguiente:

Me levanto, me afeito, me ducho y, sin desayunar, salgo corriendo. Miro el reloj mientras bajo las escaleras. Llego tarde seguro. Ramón debe de estar esperándome en la puerta de juzgado. Hoy se casa o, como él dice, va a cubrir los trámites necesarios para ser legal. ¡Dios, ni un taxi! Mira que casarse en miércoles. Corro en dirección al juzgado. No llegaré ni a los postres, pero al menos me muevo.

Un taxi. Por fin. Subo, le digo al conductor que corra, que es asunto de vida o muerte, pero tropezamos con un atasco. Dos minutos parados. Arrancamos. Estamos avanzando, no lo puedo creer. Oh, no, otro semáforo. Ramón no me perdonará en la vida.

La caracterización de personajes

Una de las tareas más complejas a la par que apasionante con que se enfrenta un escritor es dar vida a sus personajes. Lograr que no parezcan seres de cartón piedra sino creíbles pasa en primer lugar por adjudicarles características humanas -manera de ser, temperamento, valores, emociones, pasiones- por mucho que se trate de entes fantásticos, animales u objetos inanimados en el mundo real. Y pasa, también, por que el autor los conozca a fondo, más allá de lo que de ellos cuente en el relato. Debe estar al tanto de su biografía completa y de todas sus intimidades, incluso de aquellas de las que los propios personajes nunca serán conscientes. Y es que sólo conociendo profundamente a sus personajes conseguirá el autor hacerlos actuar con naturalidad y coherencia.

Existen dos modos fundamentales de caracterizar a un personaje: la descripción **dicha** y la descripción **mostrada**. La primera consiste en que el narrador enuncie las virtudes y los defectos de un personaje con términos abstractos: Fulano de Tal era cruel, aguerrido y tímido. Podemos encontrar su máximo exponente en muchas novelas decimonónicas en las que el autor ofrece una larga explicación sobre el carácter y la biografía del personaje antes de que éste eche a andar en el relato. La segunda, más acorde con las preferencias del lector actual, descansa en la idea de que hay que dejar al personaje actuar, hablar y pensar, sin prejuzgarlo, de modo que el lector pueda extraer sus propias conclusiones respecto de su personalidad.

La descripción «dicha»

Veamos en primer lugar un ejemplo de descripción **dicha**:

Los hijos del Conde Olor heredaron la extraordinaria fuerza física, los ojos grises, el áspero cabello rojinegro y la humillante cortedad de piernas de su padre.

Sikrosio, el primogénito, tenía más rojo el pelo, también eran mayores su fuerza y corpulencia, su destreza con la espada y su osadía. Por contra, de entre todos ellos, resultó el peor jinete, precisamente por culpa de aquellas piernas cortas, gruesas y ligeramente zambas que algunos -bien que a su espalda- tildaban de patas. Si hubo algún incauto o malintencionado que se atrevió a insinuarlo en su presencia, no deseó, o no pudo, repetirlo jamás.

Desde temprana edad, Sikrosio dejó bien sentado que no se trataba de una criatura tímida, paciente, ni escrupulosa en el trato con sus semejantes. Su valor y arrojo, tanto como su naturaleza, no conocían el desánimo, la enfermedad, la cobardía, la duda, el respeto ni la compasión. Pronunciaba estrictamente las palabras precisas para hacerse entender; y no solía escuchar; a no ser que se refiriesen a su persona o su caballo, lo que decían los otros. No detenía su pensamiento en cosa ajena a lances de guerra, escaramuzas o luchas vecinales y, en general, a toda cháchara no relacionada con sus intereses. Cuando no peleaba, distribuía su jornada entre el cuidado de sus armas y montura, la caza, ciertos entrenamientos guerreros y placeres personales -no muy complicados éstos, ni, en verdad, exigentes-. Era de natural alegre y ruidoso, y prodigaba con mucha más frecuencia la risa que la conversación. Sus carcajadas eran capaces de estremecer -según se decía- las entrañas de una roca, y aunque consideraba probable que un día u otro el diablo cargaría con su alma, tenía de ésta una idea tan vaga y sucinta -en lo profundo de su ser, desconfiaba de albergar semejante cosa- que poco o nada se preocupaba de ello. Amaba intensamente la vida -la suya, claro está- y procuraba sacarle

todo el jugo y sustancia posibles. A su modo, lo conseguía.
Ana María Matute, *Olvidado rey Gudú*

Comentario:

Ana María Matute optó por inciar su novela presentando a la usanza decimonónica a uno de los personajes. En lugar de dejar que los lectores fueran conociendo la personalidad de Sikrosio escena a escena, prefirió sintetizar en apenas una página los antecedentes de su manera de ser, para luego lanzarlo a actuar y evolucionar en el relato. El texto es prácticamente un catálogo de elementos distintivos. Se enumeran los rasgos físicos más reseñables del personaje (extraordinaria fuerza física, ojos grises, pelo áspero y rojo, gran corpulencia, cortedad de piernas) y las virtudes y defectos que lo adornan (osadía, valor, arrojo, decisión, falta de compasión, impaciencia, extraversión, escasa consideración hacia los demás, etc.), y se nos informa de manera resumida y directa sobre su forma de hablar - lacónica-, sus intereses y aficiones y su pasión por la vida. Puesto que todos los rasgos del carácter del personaje aparecen *dichos*, es lógico que en el texto abunden los términos abstractos (destreza, osadía, timidez, paciencia, escrupulosidad, valor, arrojo, naturaleza, desánimo, cobardía, duda, respeto, compasión, pensamiento, intereses, natural) .

La descripción «mostrada»

Veamos ahora un ejemplo de descripción **mostrada**:

y, una vez que el Gran Duque concluía su festín, el Azarías se encaminaba al cobertizo, donde las amigas del señorito y los amigos de la señorita estacionaban sus coches, y, pacientemente, iba desenroscando los tapones de las válvulas de las ruedas, mediante torpes movimientos de dedos y, al terminar, los juntaba con los que guardaba con la caja de zapatos, en la cuadra, se sentaba en el suelo y se ponía a contarlos, uno, dos, tres, cuatro, cinco... y al llegar a once, decía invariablemente, cuarenta y tres, cuarenta y cuatro, cuarenta y cinco..., luego salía al corral, ya oscurecido, y en un rincón, se orinaba las manos para que no se le agrietasen y abanicaba un rato el aire para que se orearan y así un día y otro día, un mes y otro mes, un año y otro año, toda una vida, pero a pesar de este régimen metódico, algunas amanecidas, el Azarías se despertaba flojo y como desfibrado, como si durante la noche alguien le hubiera sacado el esqueleto, y esos días, no rascaba los aseladeros, ni disponía la comida para los perros, ni aseaba el tabuco del búho, sino que salta al campo y se acostaba a la abrigada de los zahurdones o entre la torvisca y, si acaso picaba el sol, pues a la sombra del madroño, y cuando Dado le preguntaba, ¿qué es lo que te pasa a ti, Azarías? él, ando con la perezosa, que yo digo, y, de esta forma, dejaba pasar las horas muertas,...
Miguel Delibes, *Los santos inocentes*

Comentario:

Estamos ante la técnica radicalmente opuesta a la anterior. Aquí, los términos abstractos brillan por su ausencia. Huyendo de calificativos o de

cualquier tipo de catalogación expresa, meramente informativa, de la manera de ser de Azarías, Delibes lo caracteriza mostrándonos cómo actúa. Por lo que hace colegimos que es un hombre tosco, de no muchas luces y propenso a los accesos de melancolía, sin necesidad de que Delibes nos lo explicita.

Tercer ejemplo:

La encontró en la habitación expuesta al viento otoñal, la mirada acosada por la oblicua luna llena, la penumbra difusa sobre la colcha, la respiración alborotada.

—¿Qué haces? -le preguntó.

—Estoy pensando.

De un manotazo accionó el interruptor, y la luz agredió su rostro huido.

Si estás pensando, quiero ver qué cara pones cuando piensas. - Beatriz se cubrió los ojos con las manos-, ¡Y con la ventana abierta en pleno otoño!

—Es mi pieza, mamá.

—Pero las cuentas del médico las pago yo. Vamos a hablar claro, hijita. ¿Quién es él?

—Se llama Mario.

—¿Y qué hace?

—Es cartero.

—¿Cartero?

—¿Que no le vio el bolsón?

—Claro que le vi el bolsón. Y también vi para qué usó el bolsón. Para meter una botella de vino.

—Porque ya había terminado el reparto.

—¿A quién le lleva cartas?

—A don Pablo.

—¿Neruda?

—Son amigos, pues.

—¿Él te lo dijo?

—Yo los vi juntos. El otro día estuvieron conversando en la hostería.

—¿De qué hablaron?

—De política.

—*¡Ah, además es comunista!*

—*Mamá, Neruda va a ser presidente de Chile.*

—*Mijita, si usted confunde la poesía con la política, luego va a ser madre soltera. ¿Qué te dijo?*

Antonio Skármeta, *El cartero de Neruda*

Comentario:

Acabamos de leer un ejemplo magistral de cómo caracterizar a un personaje por medio del diálogo. El narrador no sólo se abstiene de utilizar un solo adjetivo que enjuicie la personalidad de la madre de Beatriz, sino que prácticamente no interviene en la escena (el diálogo está tan bien elaborado que ni siquiera es preciso acotarlo para aclarar quién habla y el tono en que lo hace). Y, sin embargo, cualquier lector convendría en calificar al personaje de entrometido, inquisitivo, malpensado y materialista. Skármeta logra que sus lectores lleguen a las conclusiones a las que él pretende que lleguen exprimiendo las posibilidades de la caracterización mostrada.

4º ejemplo:

Salí de la fuente como pude, no me resultó fácil, el brocal era alto y yo tenía gastada la fuerza de los brazos. Marché a casa de mi madre a la busca intuitiva de un alivio, igual que un perro herido que acude a que le laman. Me crucé con mi hermano Tranquilino por las sombras de la alameda y a punto estuvo de tirarme una piedra para ejercitar conmigo la puntería que le salía de un tirachinas que, con una horquilla de avellano, había tenido la habilidad de hacerse para reventarles en vuelo la vida a las cigüeñas. Tuvo el pobre la bondad de abstenerse al verme sangrante como el eccehomo tallado en madera que en la Semana Santa sacaban de paseo por el pueblo entre hachones de cera y capirotos. «Ecce enano», tenía que haberle dicho, pero el latín es lengua muerta y no sirve más que para descifrarle a algunas lápidas la escueta biografía de sus inquilinos. «¿Te han leñado, Gregorito?», me preguntó al verme, «Jodé, vas lleno de sangre», y se marchó sin más a matar pájaros o a quemar hormigas o a despilfarrar en banalidades la poca vida que le

quedaba antes de que el tren que le mató se lo llevara, chac, por delante igual que a un saco de pesadillas reventadas por el amanecer.

Fernando Royuela, *La mala muerte*

Comentario:

En este caso es un narrador protagonista quien nos presenta a otro personaje. Lo hace también mostrándolo, y no, por el contrario, acumulando calificativos y abstracciones acerca de él. El lector puede hacerse una idea bien clara de la impiedad, la crueldad, el salvajismo y hasta la estulticia que caracterizan a Tranquilino, a partir de cómo actúa (abandona a su malherido hermano, a quien a punto está de tirarle una piedra, y es aficionado a reventar cigüeñas y chamuscar hormigas) y de las palabras que pronuncia.

5º ejemplo:

Veamos ahora un último ejemplo de caracterización de personajes. Transcribimos algunos párrafos del primer capítulo de *El amante bilingüe*, de Juan Marsé, en los que el autor nos muestra la personalidad del protagonista -que en este caso oficia también de narrador- por lo que dice de sí mismo, por cómo describe a un personaje secundario y por cómo reacciona ante los acontecimientos. El autor caracteriza asimismo a ambos personajes por medio del diálogo.

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. [...]

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. [...] Lo segundo que veo es la caja de betún sobre la moqueta gris y el tipo casi desnudo sentado al borde de la cama. [...] Lo único que lleva puesto es un sobado chaleco de limpiabotas. Tiene las piernas peludas y poderosas. Surcos profundos le marcan la cara.

—¿Qué diablos hace usted con mis zapatos? -pregunto estúpi-

damente.

El hombre no sabe qué hacer ni qué decir. Masculla con acento charnego:

—Pues ya lo ve uzté...

En realidad, yo tampoco sé cómo afrontar la situación.

—Es indignante, oiga. Es la hostia.

—Sí, sí que lo es...

—Es absurdo, es idiota.

Parado al pie de la cama, mientras se forma un charquito de agua alrededor de mis pies, observo al desconocido que sigue frotando mis zapatos y le digo:

—Y ahora qué.

—M'aburría y me he disho: vamos a entretenernos un ratillo lustrando zapatos...

—Ya lo veo.

—E que zoi limpia, ¿zabusté? Pa zervile.

—Ya.

—Bueno, me voy.

—No, no se vaya. Por mí puede quedarse.

—No se haga uzté mala sangre -me aconseja en tono de condolencia- Porque uzté es el marío de la zeñora Norma, supongo...

[...]

—Lo mío es sacarle lustre al calzado, ¿zabusté? Pero será mejor que me vaya, con su permizo.

De pronto me aterra quedarme a solas con Norma. Sé que la voy a perder.

—Espere un poco -le digo-. Está lloviendo mucho...

Ya se está poniendo los calzoncillos, algo aturullado. Veo fugazmente su sexo oscilando entre las piernas. Es oscuro, notable. Apresuradamente se pone los pantalones y luego busca los calcetines en el suelo. En su cara un poco bestial no se ha borrado el susto, parece abrumado con su papel de amante ocasional de la señora de la casa pillado in fraganti por el marido. [...] no parece tan joven ni tan irresistible. Un tipo de unos cuarenta años, moreno, de nariz ganchuda, pelo rizado y largas patillas. Un charnego rematado que no se atreve a

mirarme a los ojos.

Y yo sigo sin saber qué hacer.

—Hosti, tu -susurro pensativo en catalán, mirando al suelo-.

Para qué?

—No se haga uzté mala zangre -insiste el hombre-. Mecachis en lámar...

Juan Marsé, *El amante bilingüe*

Comentario:

El protagonista y narrador muestra su personalidad:

- Hablando de sí mismo:

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.

Diez años después del día en que pilló in fraganti a su mujer y ésta lo abandonó, el protagonista escribe que lo sucedido es *una herida que aún no se ha cerrado*, lo cual nos muestra un carácter no muy diestro en superar o condenar al olvido ciertos reveses. El propio prurito de guardar memoria de algo que vivió como una desdicha y de hurgar en ello nos habla asimismo de un hombre obsesivo y proclive a mortificarse.

En realidad, yo tampoco sé cómo afrontar la situación.

El protagonista se revela irresoluto y hasta algo pusilánime, más allá de cómo actúa en esta escena.

Parado al pie de la cama, mientras se forma un charquito de agua alrededor de mis pies, observo al desconocido.

La estampa que el propio protagonista nos ofrece de sí mismo se nos antoja entre irrisoria y patética, la viva imagen del desconcierto y la impotencia, y constituye un claro indicio de su temperamento, manso y carente de resolución.

De pronto me aterra quedarme a solas con Norma. Sé que la voy a perder.

Muy al contrario de lo que prescribe el tópico del macho encornudado, al protagonista le pueden más la dependencia para con su mujer y el amor que siente por ella que las obligaciones para con su amor propio. Con apenas dos frases, Marsé nos dibuja un personaje decididamente vulnerable y profundamente humano.

- Describiendo al personaje secundario:

Lo único que lleva puesto es un sobado chaleco de limpiabotas. Tiene las piernas peludas y poderosas. Surcos profundos le marcan la cara. [...] Masculla con acento charnego. [...] Veo fugazmente su sexo oscilando entre las piernas. Es oscuro, notable.

La descripción que el narrador hace de su interlocutor nos dice tanto o más del propio narrador que del limpiabotas. Los elementos en que repara y la manera de adjetivarlos nos revelan que se debate entre los prejuicios de clase (sobado chaleco de limpiabotas, acento charnego), terreno en el que se siente seguro, y la mezcla de admiración y envidia que le despierta la acusada virilidad de su rival (piernas peludas y poderosas, sexo oscuro y notable).

- Interpretando las actitudes del personaje secundario:

Ya se está poniendo los calzoncillos, algo aturullado. Apresuradamente se pone los pantalones y luego busca los calcetines en el suelo. En su cara un poco bestial no se ha borrado el susto, parece abrumado con su papel de amante ocasional de la señora de la casa pillado infraganti por el marido. [...] Un charnego rematado que no se atreve a mirarme a los ojos.

Existe un vivo contraste entre las afirmaciones que hace el narrador acerca del estado de ánimo del limpiabotas y lo que los lectores deducimos del texto. En ningún caso lo vemos asustado ni incapaz de levantar la vista. A quien sí vemos, en cambio, abrumado y patéticamente gallito es al propio narrador.

Marsé también se apoya en los diálogos para caracterizar:

- Al protagonista:

—¿Qué diablos hace usted con mis zapatos? -pregunto estúpidamente.

Lo estúpido de la pregunta no sólo nos da idea del desconcierto que embarga al personaje sino también de su carácter, como ya hemos dicho, manso y carente de resolución.

Las frases *Es indignante, oiga, Es la hostia, Es absurdo, es idiota e Y ahora qué* no hacen más que reforzar la caracterización del personaje principal como alguien titubeante y que quiere ser quien no es.

Los ruegos que dirige al limpiabotas (*No, no se vaya. Por mí puede quedarse. Espere un poco -le digo-. Está lloviendo mucho...*) delatan su profunda falta de amor propio.

Y, finalmente, las expresiones catalanas que pronuncia (*-Hosti, tu - susurro pensativo en catalán, mirando al suelo-. Para qué?*) remiten al lector a cierto estereotipo de hombre sin sangre en las venas.

- Al personaje secundario:

Mediante frases como *No se haga uzté mala sangre* y *Mecachis en la mar...* Marsé nos presenta a un personaje que se desenvuelve con cierta seguridad pero sin arrogancia ante la incómoda situación en que se encuentra. Consciente de que pertenece a un estrato social inferior al del marido, se muestra, sin embargo, conmisericordioso con él y hasta parece lamentar lo ocurrido.

Conclusión

Todo lo que se ha dicho en esta obra parte de una idea fundamental: la elaboración de un buen relato precisa del conocimiento y la práctica de determinados recursos técnicos que permiten traducir la historia que un autor tiene en mente en un texto literario consistente y de calidad. Para narrar no basta con tener una idea y saber redactar con corrección y desenvoltura. Es necesario que el escritor sea consciente de la diferencia que existe entre hablar de un mundo y mostrar un mundo, que calibre qué situaciones deben resumirse y cuáles escenificarse, que conozca la manera de introducir la información con naturalidad o de crear expectativas, que valore qué orden temporal conviene a la historia que quiere contar, que sepa adecuar el ritmo del texto a su contenido, que disponga de métodos para caracterizar a sus personajes, etc. Cuando el escritor es consciente de las posibilidades que le ofrecen las técnicas narrativas, puede concluir cuál de ellas se adecúa mejor a cada momento de su relato y hacer de éste una obra madura. Por el contrario, el desconocimiento de los *trucos* del oficio es a menudo la causa de que una buena historia se traduzca en un relato plano, ingenuo, deslavazado y falto de garra y tensión. Confiamos en que este libro haya servido para desvelarle al lector algunos de esos trucos y lo haya animado a ponerlos en práctica.