



# *La trama del cuento y la novela*

El arte de diseñar  
un relato completo  
y sugerente

*guías del escritor*



ALBA

¿Cómo se pasa de la idea al esqueleto narrativo? ¿Y del esqueleto narrativo al universo literario? ¿Cuáles son las técnicas de expansión del relato? ¿Cuándo exige el argumento de la novela o el cuento una trama directa o una compleja? ¿A qué otras variantes se puede recurrir? Detrás de una buena historia siempre hay un trabajo profundo de construcción narrativa, y para estructurar bien un relato de principio a fin, ya sea cuento o novela, es necesario dominar cómo urdir la trama adecuada.

*La trama del cuento y la novela* presenta distintas variantes con abundantes ejemplos que muestran cómo cada historia exige su forma de ser contada.

ALBA

Las Guías del Escritor son una serie de manuales prácticos ideados como ayuda y apoyo para todos los que deseen dominar el oficio de escribir. A través de ejemplos, ejercicios y utilísimas orientaciones, cada volumen cubre algún aspecto fundamental de la creación literaria.

Una colección imprescindible para escritores noveles, redactores y estudiantes en general.



# *La trama del cuento y la novela*

El arte de diseñar un relato completo y sugerente

ALBA

 Guías del escritor

© SILVIA ADELA KOHAN, 2007

© de esta edición:

**ALBA EDITORIAL, s.l.u.**

Camps i Fabrés, 3-11, 4.

08006 Barcelona

© Diseño: P. MOLL DE ALBA

Primera edición: junio de 2007

ISBN: 978-84-8428-349-2

Depósito legal: B-24.211-07

Impresión: Liberdúplex, s.l.u.

Ctra. BV 2241, Km. 7,4

Polígono Torrentfondo

08791 Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona)

Impreso en España

Queda rigurosamente  
prohibida, sin la autorización  
escrita de los titulares del Copyright,  
bajo las sanciones establecidas por las leyes,  
la reproducción parcial o total de esta obra por  
cualquier medio o procedimiento, comprendidos  
la reprografía y el tratamiento informático,  
y la distribución de ejemplares mediante  
alquiler o préstamo públicos.

# Sumario

## Introducción

### I *Un universo compacto y eficaz*

La metáfora textil

Libertad y limitación

Algunas aproximaciones

La «hechura»

Un pariente cercano: la estructura

El argumento

La intriga

Argumento, estructura y trama

El tratamiento del asunto narrado

### II *Qué cargo en la maleta*

La trama mental

Lo que hay que tener: los mimbres del relato

La idea. ¿Qué papel juega la idea en la trama?

El tema. ¿Qué papel juega el tema en la trama?

El conflicto. ¿Qué papel juega el conflicto en la trama?

Un punto de vista narrativo

Los personajes. ¿Qué papel juegan los personajes en la trama?

El escenario. ¿Qué papel juega el escenario en la trama?

Los motivos temáticos. ¿Qué papel juegan los motivos temáticos en la trama?

El tiempo. ¿Qué papel juega el tiempo en la trama?  
El hilo conductor

### III *Cómo realizo el viaje*

Parto al azar o planifico el trayecto  
El desencadenante inicial  
La interrogación productora  
El efecto de lectura  
La narración ha de ser intensa  
La tensión narrativa  
Pasos para llegar a buen puerto  
Cada historia exige su forma de ser contada

### IV *Un buen puzzle*

Los acontecimientos guían la travesía  
El resumen permite decir mucho con poco  
La elipsis sugiere  
La escena muestra  
La descripción informa  
La variedad en el conjunto

### V *Componer: la mecánica de la trama*

Los extremos y el medio  
El inicio  
El desarrollo  
El final  
La articulación del enigma  
La distribución más conveniente  
El diseño formal  
De la distribución depende el ritmo  
Puedes hacer la prueba

**VI *Esquemas narrativos***

Es un modo de organizar la historia

Tu esquema ideal

Los ejes de la intriga

El plan del best seller.

La trama en cine

Puedes hacer la prueba

**VII *Variaciones de la trama***

Clásica o actual

En el cuento, según William Boyd

En la novela

Cada historia exige su forma de ser contada

Puedes hacer la prueba

**VIII *Las fórmulas fijas***

Del cuento maravilloso

De la novela rosa

De la novela de aventuras

De la novela histórica

De la novela epistolar

De la novela policiaca y negra

De la novela de terror

Del relato de ciencia ficción

**IX *Las claves y la revisión***

Los fallos

Cuestionario para reflexionar sobre el propio relato  
(cuento o novela)

Para tu control...

Crear una trama personal

Apunte final

## Introducción

En general, el problema de los escritores principiantes y de mucha gente que acude a los talleres de escritura es no tener la capacidad para construir un relato completo. Suelen decir: «He comenzado una historia, pero me resulta difícil terminarla». O: «Me resulta fácil desplegar las palabras en el papel, imaginar los personajes, e incluso las situaciones, pero el conjunto no fluye satisfactoriamente».

Evidentemente, no han reparado en que para estructurar bien un relato completo –cuento o novela– es necesario dominar dos aspectos esenciales: la intriga y la trama. Detrás de una buena historia siempre hay un buen trabajo de construcción, conocer los «mimbres del oficio» es una condición ineludible. Por lo tanto, algunos de los objetivos a alcanzar con esta guía son:

- Diferenciar entre argumento, trama y estructura, y comprobar que son dependientes entre sí, pero ¿de qué manera?
- Aplicar las técnicas de producción y expansión del relato.
- Comprobar cómo la intriga se vincula al argumento y a la historia narrada, y cómo la trama se vincula a la estructura y a la composición.
- Saber cómo se pasa de la idea al esqueleto narrativo.

- Y cómo se pasa del esqueleto al universo literario.

Ejemplos de novelas y cuentos conocidos de autores como Rosamunde Pilcher, Julio Cortázar, Anton Chéjov, Flannery O'Connor, Gustave Flaubert, Stendhal, Umberto Eco, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, entre otros, nos permitirán mostrar distintas clases de intrigas y tramas.

## Un universo compacto y eficaz

Un cuento o una novela constituyen un universo particular. Es una arquitectura armónica, en la que cada pieza desempeña una función. Para que así sea, el escritor urde una trama rica, singular, y hace confluír los hilos en un nudo final del que suelen quedar flecos con los que el lector juega durante un tiempo más largo o más breve.

Pero, básicamente, ¿qué es la trama? Es el modo en que se presenta (o se teje) lo que sucede en la novela o el cuento. Para el escritor, representa la libertad total y la limitación más exigente.

### La metáfora textil

Del orden en que aparecen las acciones en el texto depende la *trama*. El ordenamiento señala su evolución y su desenlace. Si la conexión es defectuosa, las acciones no cumplen su función y el relato fracasa.

En realidad, una buena novela o un buen cuento son una perfecta metáfora textil: una pura trama. De la trama se suele hablar como de un tejido compacto, armónico, en el que todos los hilos confluyen en el desenlace iluminando el sentido del conjunto.

¿Es una labor de tejedor la del escritor que parte de una idea difusa y avanza entre las tinieblas o la del que

traza previamente un plan detallado y sigue un diseño exacto? Lo es.

Explorar la metáfora textil y reparar en sus componentes puede ser una motivación para producir la novela o un procedimiento apto para visualizar el texto narrativo en su conjunto.

Precisamente, una novela es un tejido de historias entrelazadas, un universo de personajes y otros elementos, en el que hay un hilo principal y múltiples hilos de importancia secundaria.

Una red textil es una estructura construida a partir de una trama utilizando una técnica de nudos y relaciones de dependencia mutua.

En el ámbito textil, los ligamentos son los hilos que entrecruzan la urdimbre y la trama. La variedad de ligamentos permite obtener diferentes texturas y diseños.

Por último, y también en el ámbito textil, confitillo es una técnica de decoración que consiste en agregar al tejido hilos ornamentales. En la trama del cuento o la novela, cada cual lo puede interpretar a su manera, preguntarse con qué aspecto de su relato vincularía los hilos ornamentales, o si, dado su carácter ornamental, se pueden eliminar cuando no cumplen una función.

### **Libertad y limitación**

El placer de escribir puede ser consecuencia de la libertad de crear una trama particular amueblada a la manera del que la teje. Por lo tanto, tramar es ejercer la libertad de instaurar un mundo en el que la organización de los hechos marque el destino de los personajes y permita al

narrador manejar la información a su antojo para destacar unos datos y ocultar otros, para provocar cierto efecto, para denunciar, desenmascarar, emocionar, y cada relato (novela o cuento) responde a una intención. A diferencia de la narración oral, en la que es necesario respetar el orden causal y cronológico, en la escritura uno avanza y retrocede con naturalidad.

Por otra parte, la exclusividad, el hecho de ser una producción única, contribuye al placer de abordar cada novela y cada cuento. Así, también es común hablar de la «cocina» del escritor. En este sentido, la preparación de la trama se identifica con la de la comida, sin embargo, si bien ambas recurren a la combinación de elementos y a la dosificación de las cantidades para lograr una armonía, difieren por un motivo evidente: la comida responde a una receta que se puede repetir, mientras que una novela puede influenciar otras, pero no responde a una receta, es irrepetible.

A la vez, el placer se ve cercenado por la limitación que el mismo «artefacto», novela o cuento, impone. Esta limitación puede provocar la detención momentánea, «estoy seco», suelen decir los escritores, o «atascado», se trata de la parálisis que lleva a muchos principiantes a abandonar comienzos y más comienzos en un cajón. ¿Qué hacer? Depende de la dificultad surgida. Tal vez el material desarrollado exige cierto reposo para reflexionar sobre el conjunto. Y es muy útil llevar en la mente ese mundo durante un tiempo, dejarlo madurar. Mientras tanto, es recomendable tomar notas sueltas de las ideas fragmentarias en lugar de dejar de escribir. Ya se verá de qué modo se disponen esos fragmentos, si todos formarán parte del conjunto o no, pero seguro que sólo escribiendo se supera la dificultad y se abren caminos.

## Algunas aproximaciones

La vida real es un fenómeno continuo, sin principio ni fin. En cambio, «fabricar» un cuento o una novela supone «cortar» una parte de ese fluir y otorgarle sentido. Todo buen relato (cuento o novela) presenta el desarrollo de un problema y sugiere diferentes salidas o soluciones.

Tramar consiste en considerar la realidad –total o parcial– bajo el aspecto de conjunto o totalidad. La trama impone al relato su propia lógica, su propio ritmo, su propio tiempo. Dispone los hechos seleccionados en cierto orden estético, articula una causalidad entre los hechos.

Trama no es estructura ni intriga. Por ejemplo, una novela puede tener una trama compleja, en la que se alternan los puntos de vista de dos personajes; una estructura dramática simple, con concentración de espacio, tiempo y acción; con un protagonista que se plantea un objetivo claro, por el que es capaz de hacer cualquier cosa, y que finalmente lo alcanza; mientras que la intriga podría ser la historia de la lucha de un hombre que aprovecha la muerte de otro para ejercer el poder.

En su *Poética* Aristóteles define la trama como «una combinación de incidentes en una acción completa, unitaria, que la mente puede captar de una vez, como una totalidad causalmente concatenada en principio, medio y fin».

Para los formalistas rusos, en un relato se pueden diferenciar la fábula (que para otros es el argumento) y la trama.

- La fábula es la organización de las secuencias en un orden cronológico.

- La trama es el relato tal y como el escritor lo presenta. Las mismas acciones según el orden en que aparecen en el texto constituyen la trama.

Así, la trama se diferencia de la fábula gracias a las distorsiones temporales con las que el autor puede disponer los hechos: algunos episodios, por ejemplo, pueden ser anticipados (prolepsis narrativa), otros pospuestos o contados hacia atrás (analepsis o *flash-back*).

 Ejemplo: la fábula de *Baby Schiaffino*, de Alfredo Bryce Echenique presenta las siguientes acciones:

Taquito conoce a Baby en la escuela secundaria.

Taquito corteja a Baby hasta el final de la universidad.

Baby se casa con otro.

Taquito también se casa y viaja a Buenos Aires con su esposa.

En cambio, la trama comienza cuando Taquito Carrillo está en Buenos Aires, recién casado, y empieza su primer trabajo. Luego recuerda su historia con Baby desde la secundaria hasta el presente. Finalmente, otra vez en Buenos Aires, se enfrenta con la frustración de su presente.

E.M. Forster dice que la acción consiste en contar sucesos dispuestos en un orden temporal, mientras que la trama conecta los sucesos en relaciones de causa y efecto.

Enrique Anderson Imbert la concibe «como una acción completa. La trama es la marcha de la acción, desde su comienzo hasta su final; marcha a lo largo de la cual los elementos de la novela se interrelacionan y componen una unidad que puede ser muy compleja pero que

es singular en su autonomía. Un cuento es una trama y hay tantas tramas como cuentos».

Para John Gardner: «En la mejor ficción narrativa, la trama no es una sucesión de sorpresas, sino una sucesión cada vez más emocionante de descubrimientos, o de momentos de comprensión. Uno de los errores más habituales de los escritores noveles (de los que entienden que escribir novela es contar historias) es creer que la fuerza del relato radica en la “información que se retiene”, es decir, en que el escritor consiga tener al lector siempre en sus manos, para descargarle el golpe definitivo cuando menos se lo espera». Está queriendo decir que la buena trama no proporciona golpes de efecto como resultado de la historia narrada, sino que coloca el golpe fuerte o la información impactante de entrada, para profundizar en lo que puede dar de sí.

Sin embargo, podría darse el caso de una notable historia, llena de asociaciones y resonancias simbólicas que no alcanzan su total resolución. Entonces, la trama estaría fallando.

La trama es un conjunto de elementos que guardan entre sí relaciones precisas, y se opone a una simple acumulación de elementos.

### **La «hechura»**

A grandes rasgos, se puede hablar de tramas más directas y más complejas. Se podría decir que, en general, la trama del cuento es directa y la de la novela, más compleja.

De hecho, en el cuento es recomendable trabajar la unidad, es como el flash de una fotografía, hay que suprimir lo que distraiga la atención del lector hacia otros derroteros. Julio Cortázar lo compara con una esfera: «Es algo que tiene un ciclo perfecto e implacable; algo que empieza y termina satisfactoriamente como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos. Un cuento puede mostrar una situación y tener un interés anecdótico pero para mí no es suficiente; la esfera tiene que cerrarse. Lo que no quiere decir que niegue la posibilidad de cuentos admirables —como algunos de Katherine Mansfield— que no responden a mi noción del cuento pero que me gustan mucho; simplemente yo no los hubiera escrito así».

En la novela se trabaja acumulativamente, tirando de varios hilos. Como dice también Cortázar, se asemeja a una película, y agrega: «Irse por las ramas es un privilegio que sólo puede permitirse en la novela».

Pero tú puedes establecer tus propias condiciones en uno o en otro caso.

### *Ejemplos de distintos tipos de trama*

#### 1. Tramas directas

 *El baile* de Irene Némirovsky no se dispersa, tiene suspense y un desenlace inesperado en pocas páginas, es directa, plantea el núcleo, va al conflicto y al desenlace, que además sorprende.

## 2. Tramas complejas

 La trama de *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, podría considerarse compleja, da a entender que el mundo es un conjunto de códigos que el narrador traduce y se teje a partir de esa idea, empleando la reiteración como *leitmotiv*. El protagonista, Juan Ranz, traductor de profesión (procura traducir, además, el mundo que no entiende del todo o no quiere entender), narra su propia vida, y desde el día de su boda tiene un extraño presentimiento de fatalidad del que no logra deshacerse, y así, los distintos momentos se entrecruzan en la trama:

- El oficio de traductor e intérprete y sus manías.
- La luna de miel, durante la cual es testigo de un hecho que le marcará.
- Los continuos viajes entre su casa en España y Bruselas, Ginebra o Nueva York, debido a su profesión.
- Sus estancias en Nueva York en casa de su amiga Berta, a quien le apasiona concertar citas con extraños de la sección de contactos del periódico, imaginando que cada uno de ellos será al fin el hombre de su vida.
- La relación de su mujer, Luisa, que se lleva muy bien con su suegro Ranz y con un amigo íntimo de éste, Custardoy, hasta el punto de que Juan sospechará que mantienen una relación.
- Ranz y los falsificadores de arte.
- El espanto de Custardoy.
- El matrimonio y el cambio de vida y la aceptación de que hay un asesino en la familia.

Es como un juego de espejos en el que la verdad se sabe, sólo espera ser contada. Al final, se desvela el secreto que permanece latente desde el principio.

### **Un pariente cercano: la estructura**

La estructura es la matriz que contiene la trama. «Obedece» a la trama.

La estructura de una novela se divide en subconjuntos, con rasgos distintivos, diferenciadores (capítulos, cuadros, actos, escenas, párrafos), entre los que existe una relación de solidaridad. Aunque dichas partes tengan aparentemente una función aislada, se relacionan con la totalidad. El cuento suele estar estructurado en párrafos o en un solo bloque.

Actos, acontecimientos y situaciones se encadenan cobrando una importancia específica en la lógica que sostiene cada relato en particular.

#### *Los pilares de la estructura*

Una serie de núcleos de acción constituyen el eje del relato, y entre núcleo y núcleo se rellena con subnúcleos y catálisis, según la división enunciada por Roland Barthes.

Los núcleos son acciones fundamentales que hacen avanzar la trama. La sucesión de los núcleos da lugar al argumento.

Las catálisis son acciones subordinadas a los núcleos que desarrollan los espacios entre un núcleo y otro: proporcionan datos que enriquecen el mundo narrado, como las características de un personaje, de un lugar, y se

vinculan a la descripción (necesaria para enriquecer la acción); pueden suprimirse sin alterar los hechos narrados.

También entre núcleo y núcleo se instalan los indicios, que tienen significado implícito, deben ser descodificados por el lector, y señalan las actitudes de los personajes, indican la atmósfera, y dan lugar a la sospecha, la ironía, el suspense.

Los indicios son los momentos que abren una expectativa diferente y que confluyen (y concluyen) en el desenlace. Cargan en su seno significaciones implícitas, por lo tanto, son huellas que remiten a otras marcas.

Un indicio es tanto aquel que genera el suspense, como el que indica características no explícitas de un personaje, un espacio, etc. Por ejemplo: cierta bebida puede ser un indicio de un clima y un país.

Por último, los informantes, datos puntuales como el nombre o las fechas, son necesarios también como complemento de los anteriores.

Así pues, la estructura de un cuento o una novela está sostenida por elementos interdependientes. No se puede mover uno de esos elementos sin que los demás se modifiquen. Sobre todo cuando se trata de los núcleos, y especialmente en el cuento. Si se mueven o se cambian, también cambia la historia. Si en un cuento tocas un elemento y el resto de la estructura permanece impasible, es que ese elemento sobraba. En una novela puede haber elementos cuya función sea aliviar la tensión excesiva y que no resulten tan imprescindibles como los que dan lugar al cuento.

En este sentido, la estructura de un cuento difiere de la de una novela; es una narración con organización uni-

taria de breve extensión que privilegia una sola acción del principio al fin, y lo que no contribuya a llegar al instante final es prescindible; en una novela, pueden quedar cabos sueltos, aunque dichos cabos deberían cumplir alguna función en el conjunto. Los cuentos largos, de más de cuarenta páginas, tienen una estructura novelesca.

## El argumento

El argumento es el resumen sintético de la historia narrada. Presenta las acciones principales dispuestas en orden cronológico, que no tiene por qué ser el orden en que aparecen en el texto. El argumento y sus complicaciones dan lugar a la intriga. La disposición de la intriga da lugar a la trama.

 Por ejemplo, el argumento de *El baile*, de Irene Némirovsky, es el siguiente:

- Los Kampf poseen todo lo que el dinero puede comprar, excepto el reconocimiento de la alta sociedad francesa.
- Para conseguirlo, preparan un gran baile.
- La madre prohíbe asistir a la fiesta a la hija adolescente.
- La hija se enfrenta a su madre y ejecuta su venganza.

Para convertir un argumento en una trama, puedes maniobrar con el tiempo (desorden cronológico), con la voz narrativa y el punto de vista que funciona como foco y permite privilegiar unos aspectos y descartar o ensombrecer otros.

## La intriga

La trama organiza la intriga, de modo que no resulta una sucesión arbitraria de acontecimientos, sino que una vez abierto el planteamiento, debe conducir al párrafo siguiente o al capítulo siguiente, de modo que el lector debería preguntarse: «¿Qué pasará ahora?», «¿Qué harán ahora los personajes?», en lugar de: «¿En qué acabará?». Es decir que lo importante es el proceso y que cada uno de los eslabones de la intriga tenga un sentido que se ligue con el siguiente.

Para José Carlos Somoza, la intriga es «el hilo conductor que nos ayuda a no perdernos en la trama y, a la vez, nos permite hablar de cualquier cosa. La intriga es lo más realista que se puede concebir. Dalí decía de *Un perro andaluz* que era una película realista porque estaba hecha de fragmentos inconexos e incomprensibles, que es la forma en que percibimos la realidad del momento».

La intriga principal está constituida por escenas de acción, momentos fuertes ligados a menudo a los obstáculos que se encuentra en su camino el personaje principal cuando intenta cumplir sus objetivos o alcanzar sus ambiciones. Las acciones podrían ser una huida, una búsqueda, una persecución, un encuentro.

Las intrigas secundarias pueden tener como finalidad hacer esperar al lector. En este sentido, Charles Read dijo: «¡Hágales reír, hágales llorar, pero, sobre todo, hágales esperar!».

*Ejemplos de distintos tipos de intriga:*

1. Las intrigas básicas

Se pueden enunciar una serie de intrigas básicas, simples, en una frase con dos términos, el primero indica la naturaleza del problema y el segundo, la naturaleza de la solución; se pueden combinar entre sí y ellas son:

a) Intrigas basadas en la tensión emocional:

Una elección y su solución. El protagonista tiene que elegir entre dos opciones importantes.

Un conflicto y su resolución. El protagonista se enfrenta a una tarea difícil.

Un desafío y su enfrentamiento. Los protagonistas que se enfrentan al problema inicial son muchas personas o grupos sociales.

Una amenaza y su superación. También puede estar protagonizada por una persona o una nación, y su resorte inicial es la angustia.

b) Intrigas basadas en la tensión intelectual y el descubrimiento de lo oculto:

Un secreto y su revelación. El secreto puede ser material o no.

Un misterio y su explicación. Un fenómeno inexplicable inicia la tensión. La clave del misterio radica en los acontecimientos.

Un enigma y su solución. El protagonista investiga su identidad. La clave del enigma radica en el personaje.

## 2. Varias intrigas y un centro

La intriga puede ser una o varias que se complican en la trama.

 Ejemplo: en *Cosa fácil*, de Paco Ignacio Taibo II, son tres que están en el mismo plano de importancia y vinculadas al protagonista de la novela, que emprende simultáneamente las investigaciones dando lugar a la triple intriga: una es la pesquisa sobre la posible supervivencia de Emiliano Zapata; la segunda, sobre la de Marisa Ferrer, prostituta de lujo para políticos; y la tercera, sobre los crímenes contra homosexuales.

Una posibilidad era que las tres intrigas acabaran por converger y alcanzaran un desenlace final común. Pero no es así. La trama los hila como una sucesión de mosaicos bien equilibrados y entre los que se asoman intrigas menores: el amor y la marginación social del protagonista, la historia familiar y la guerra civil española.

## 3. Intrigas secundarias

En cambio, una novela puede ser una constelación de historias entrelazadas, que son secundarias porque la historia principal predomina.

 Ejemplo: en *El jardín de las mentiras*, de Eileen Goudge, aparece un tema entretelado en el principal, el de la madre biológica de Rose, Sylvie, que la abandonó; este tema contribuye a desarrollar escenas de suspense.

Un especialista en intrigas secundarias es Paul Auster, que en varias de sus novelas desarrolla las historias dentro de las historias que a veces se resuelven y otras no.

Podrían considerarse también subtramas a las historias

secundarias. Generalmente, la subtrama se liga a la trama principal, para corroborar la idea, o para contradecirla.

Soledad Puértolas considera que las historias secundarias abren el relato: «Muchos de los relatos que circulan por el mundo tienen, en paralelo con el hilo central, una línea argumental secundaria. O varias. Lo secundario es esencial, es el contrapunto necesario. Cuando entra en la narración, desempeña, a pesar de su aparente humildad, un papel fundamental. La narración entera descansa sobre él».

Siempre he sentido una particular fascinación por los personajes secundarios del cine (sobre todo, del cine negro). Dan a la trama que envuelve a los personajes centrales un halo de seguridad, de convicción. Parece que sobre ellos se apoye la verosimilitud. En todo caso, ellos nos transmiten una sensación de realidad que muchas veces no nos proporcionan los luminosos personajes centrales. En toda película policiaca existe esa historia secundaria (una historia de amor entre la secretaria y el detective, un robo aprovechando el revuelo del crimen...), enredada con la historia central, desviando nuestra atención en determinados momentos. Y en toda novela policiaca, y en toda novela, en general.

Conviene asegurarse de que las intrigas secundarias se entrelazan perfectamente con la que rige los acontecimientos, de manera que el lector no pierda de vista el hilo principal y se pierda entre los recovecos de lo subsidiario. Se trata de mantener un cierto equilibrio en el desarrollo completo.

 Ejemplo: en *Si una noche de invierno un viajero*, Italo Calvino presenta diez historias fragmentadas, los finales son abiertos o remiten al propio texto.

## Argumento, estructura y trama

 Ejemplo: en un brevísimo cuento de Max Aub, *La uña*, se puede ver la diferencia entre argumento, estructura y trama que, del mismo modo, se diferencian en un relato largo o en una novela.

El relato es el siguiente:

«El cementerio está cerca. La uña del meñique derecho de Pedro Pérez, enterrado ayer, empezó a crecer tan pronto como colocaron la losa. Como el féretro era de mala calidad (pidieron el ataúd más barato) la garfa no tuvo dificultad para despuntar deslizándose hacia la pared de la casa. Allí serpenteó hasta la ventana del dormitorio, se metió entre el montante y la peana, resbaló por el suelo escondiéndose tras la cómoda hasta el recodo de pared para seguir tras la mesilla de noche y subir por la orilla del cabecero de la cama. Casi de un salto atravesó la garganta de Lucía, que ni ¡ay! dijo, para tirarse hacia la de Miguel, traspasándola. Fue lo menos que pudo hacer el difunto: también es cuerno la uña».

### 1. ¿Cuál es el argumento?

Lucía y Miguel tienen relaciones amorosas a espaldas de Pedro Pérez, que acaba de morir y ejecuta su venganza.

### 2. ¿Cómo está estructurado?

Con una información inicial, una serie de núcleos, catálisis e indicios, y una reflexión final del narrador, de la siguiente manera:

- Los núcleos son:

Crecer

Meterse

Atravesar

- Las catálisis (que incluyen los subnúcleos) son:

la uña del meñique derecho

colocaron la losa

el féretro era de mala calidad

(pidieron el ataúd más barato)

la garfa no tuvo dificultad para despuntar

deslizándose hacia la pared de la casa

serpenteó hasta la ventana del dormitorio

se metió entre el montante y la peana

resbaló por el suelo

escondiéndose tras la cómoda

hasta el recodo de pared

para seguir tras la mesilla de noche

subir por la orilla del cabecero de la cama

atravesó la garganta

tirarse, traspasándola

- Los indicios son:

casi de un salto (advertencia de que algo inminente está por ocurrir)

ni ¡ay! dijo (señal de que la uña la asesina, y a Miguel, al traspasar la garganta de ambos)

- Los informantes son:

Pedro Pérez, Lucía y Miguel

El cementerio está cerca

### 3. ¿Cómo está tramado?

La trama de este minicuento no tiene desarrollo, como ocurre en la mayoría de los minicuentos. Está tejida por un hilo único que se tiende entre el principio y el final, y el hilo conductor es la uña, como el título lo indica, y el tema (o el conflicto) que explicita de este modo es la venganza de un adulterio.

La trama equivocada se asemeja a una acumulación de elementos, mientras que la trama acertada se desarrolla como una red de relaciones equilibradas entre la intriga y los componentes.

### **El tratamiento del asunto narrado**

Cabe recordar que todo relato engloba dos niveles: la historia y el discurso.

La historia es «qué cuento» y corresponde al acontecimiento narrado, es la sucesión cronológica y causal de los hechos. Se vincula al desarrollo de un argumento o una anécdota.

El discurso es «cómo lo cuento» y la manera en que se presentan estos hechos. Se ocupa de la voz del narrador y de la disposición de los acontecimientos en un orden (trama), con una duración, desde varios puntos de vista, y del lector ficticio o narratario.

Qué cuento (historia) y cómo lo cuento (discurso) son aspectos interdependientes.

Mientras que el argumento representa el momento en que el material no ha recibido todavía una configuración dentro del texto narrativo y sigue un patrón lógico y cronológico, la trama presenta el material textualmente configurado. Se pueden ordenar los sucesos de acuerdo con un criterio cronológico y causal (causas > sucesos > efectos) o romper esta secuencia, empezando por el medio o el final, o en forma zigzagueante.

 Ejemplo: en *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, se observa cómo éste transforma la materia narrativa gracias al desorden temporal. De entrada, la forma en que se dispone la información indica una ruptura temporal. Se rompe la linealidad cronológica del argumento.

El inicio de la novela narra las últimas horas de vida de Santiago Nasar: «El día que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana...».

El narrador recoge la información veintisiete años después de boca de su madre y pretende reconstruir el crimen de su amigo de juventud; por este motivo ha regresado al pueblo para entrevistar a los testigos. Pero lo importante no es descubrir la identidad del asesino (la muerte se anuncia desde el título), sino la compleja reconstrucción de los hechos.

Entre autor y lector se establece un pacto en el que ambos aceptan y respetan la ilusión de verdad de un texto, pero esta ilusión debe ser sostenida por una trama y una estructura del relato coherentes y creíbles.

## *Qué cargo en la maleta*

La aventura de la trama puede equipararse a la de un viaje en el que se debe llevar aquellos elementos imprescindibles, de los que están hechos un cuento o una novela. Se componen de palabras, de puro lenguaje. Sin embargo, no forman conjuntos arbitrarios sino que se acomodan en el tejido verbal como producto de una idea o tratando de tematizar un conflicto, enfocados por una voz narrativa, y poniendo en el mundo virtual para el lector personajes, objetos, un entorno, unos motivos temáticos.

### **La trama mental**

Muchos escritores no empiezan a escribir hasta tener elaborada la trama en la mente.

Nathaniel Hawthorne dijo una vez: «La dificultad no estriba en *cómo* decir las cosas, sino en lo que se ha de decir», porque cuando empezaba a escribir, tenía ya el asunto tan bien estudiado y desarrollado mentalmente, que sólo se trataba entonces de lo que debía elegirse; y al llegar a la solución final de un problema dificultoso, con la posibilidad de avanzar en diversas direcciones debido a los intereses contrarios de los diferentes personajes, vacilaba acerca del desenlace que tenía que dar.

También, Henry James apuntó en sus *Cuadernos de*

*notas* diversas propuestas que demuestran su modo de «rumiar» la trama previamente a la escritura:

«¿La trama? Una historia relatada por medio de cartas alternativamente escritas por una madre y su hija, de modo que ofrezcan versiones totalmente distintas de la misma situación.

»Madre e hija están estrechamente unidas, nunca ha habido entre ellas ni la sombra de una diferencia. Ambas son de lo más suaves y refinadas, y cada una es sutil y decidida. Ambas son asimismo enormemente escrupulosas. La muchacha ama con fervor a un joven que también la ama —si bien no ha habido entre ellos confesión o declaración alguna—. Al fin, el joven comunica sus sentimientos a la madre y pide la venia para hacer la petición. La madre, que lo considera indeseable como partido, rehúsa dar su consentimiento, asegurándole que la chica no se interesa por él. Él afirma que no es así —lo siente, lo sabe—, pero la madre insiste en que ella conoce mejor a su hija, que la ha observado y estudiado; que la chica está absolutamente libre de inquietudes amorosas. Y a esto se aferra, resuelta y deseosa de creerlo. El joven escribe a la muchacha tres veces, y la madre intercepta las cartas. La muchacha, que no sospecha nada de esto, alimenta su pasión secreta, en tanto, por orgullo y por modestia, conserva la actitud exterior que confirma la teoría materna sobre su indiferencia. La trama resaltaría la actitud diferente de la madre y de la hija, con el secreto en medio y, a pesar de ello, con el aparente afecto manteniéndose invariable. Sobre todo actitud de la hija, que no quiere hacer sufrir a su madre».

## Lo que hay que tener: los mimbres del relato

Muchos se preguntan cómo habrá conseguido un escritor que su novela o sus cuentos vendan miles de ejemplares, qué lo habrá conducido a crear mundos que atrapan al lector. ¿Cuáles son los detonantes y, a la vez, los componentes de la trama? En principio, la idea, el tema, un conflicto, un punto de vista narrativo, unos personajes, el escenario, unos motivos temáticos, que bien tramados conducen al éxito, el tiempo y el hilo conductor. Reconocer su función como mimbres del relato es un primer paso; el siguiente será encontrar la mejor manera de dosificarlos.

### La idea. ¿Qué papel juega la idea en la trama?

En la trama la idea puede existir implícita o explícita como elemento central. En cualquier caso, es lo que mueve al escritor y pone en movimiento el relato. Se la puede reconocer antes de empezar a escribir, o explorarla a medida que se avanza en la historia.

Una novela contiene una idea productora, la que contiene lo que queremos contar, condensa el núcleo de la historia y recoge el conflicto del personaje principal.

El proceso debería ser sencillo: te atrae de pronto una idea, te absorbe —éste es un momento clave: déjate absorber por la idea durante un tiempo—, hasta que surge una forma narrativa para esa idea, sabes de qué modo debe ser plasmada, la estética es la resultante. Una vez que la detectas y detectas su estética, los restantes elementos deben contribuir a potenciarla.

Hablando de su novela *Las intermitencias de la muerte*,

José Saramago dice: «Estaba en Madrid, releendo a Rilke, y no sé si por sugerencia directa del libro *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, o no, cuando lo acababa de dejar a un lado, la idea se presentó. Siempre sucede así, por eso digo que quizá ésta sea mi última novela, porque yo no escribo cualquier cosa, necesito que primero venga esa idea. Pensé: ¿y si la muerte no fuera capaz de matar a una persona determinada? Ése fue el embrión, la selva. No pensé al principio en que la muerte hiciera huelga en un país entero, que es al final lo que ocupa la primera parte. Eso vino después, al inventar una situación general...».

*¿Cómo pasar de la idea al esqueleto narrativo?*

Perfila con precisión el conflicto que la idea debería contener potencialmente y qué te sugiere.

Escoge los personajes que mejor puedan dramatizar el conflicto y haz que cambien en su forma de ser o de pensar como consecuencia de lo que les sucede.

Establece una trama que muestre los pasos principales a través de los cuales los personajes viven el problema, buscan las soluciones e intentan llevar a la práctica dichas soluciones en un entorno adecuado que rodee y ambiente todo lo que sucede en la historia.

A veces la idea aparece «servida». Una vez que se detecta, uno necesita ponerse a escribirla tal cual surgió. Así le pasó al cantautor José Antonio Labordeta. El punto de arranque de su novela *En el remolino* coincide con los hechos tal como sucedieron: en los años sesenta, era profesor en Teruel y un amigo le contó un argumento: «Un prestamista se había ido haciendo con el dinero y las

tierras de la gente de un pueblo de la sierra de Albarracín y en el momento del alzamiento franquista, las clases medias fueron directamente a matarlo para quitarle los títulos de propiedad».

### El tema. ¿Qué papel juega el tema en la trama?

Un tema puede ser recurrente en una época, por ejemplo, el adulterio femenino, que produjo varias novelas distintas en su trama y en su estructura: *Madame Bovary* de Flaubert, *Ana Karenina* de Tolstói, *La Regenta* de Clarín, *El primo Basilio* de Eça de Queirós.

Puedes conocer o desconocer previamente el tema e ir explorándolo a medida que transcurren los acontecimientos. Si es un cuento, centrado en un acontecimiento, puede ser que demos con el tema una vez que sepamos verdaderamente qué ocurre. Si es una novela, es preferible saber de qué tema estamos hablando mientras escuchamos a los personajes, para ajustar el eje temático y conseguir que no se desvíe inútilmente. Recuerda que el tema está ligado al conflicto y no hay relato si no hay conflicto que lo produzca. No se trata de que a los personajes les pasen cosas, sino de que sufran una transformación entre el principio y el final debido a ese conflicto que tematiza la novela o el cuento.

Por otra parte, los temas suelen ser comunes a distintos escritores. Así, por ejemplo, Irene Némirovsky escribe *David Golder*, una versión de *La muerte de Iván Illich* de León Tolstói. El tema es el dolor y la muerte. En la mayoría de los autores eslavos aparece el tema del dolor como centro de la vida, señalan que vivimos y lo hacemos mal.

Entre los subtemas, Turguéniev habla del dolor espiritual; en Pushkin este dolor es el del honor perdido, en Gógol, y también a veces en Dostoievski, la miseria; varios personajes de Nabokov sienten que viven como si estuvieran muertos debido a la nostalgia.

Así pues, no se trata de buscar un tema sobre el que nadie haya escrito, sino de escribir con la propia voz.

Sin embargo, conviene tener en cuenta que toda historia desarrolla un tema o un complejo temático, que a menudo no es el mismo para cada lector. De hecho, un texto rico sugiere varias lecturas. Por ejemplo, el tema de *El baile*, de Némirovsky, podría ser el de la afirmación de la adolescente y su entrada en la edad adulta. O el de la difícil relación entre madre e hija. O la búsqueda de la felicidad.

### **El conflicto. ¿Qué papel juega el conflicto en la trama?**

Es el móvil principal que incita a la acción, el nudo desencadenante de la acción, el motor de la trama. Puede ser externo (entre dos o más personas; de un personaje con su ambiente...) o interno (estados de conciencia o vida interior). Los hay de muchos tipos: físico, psíquico, ético, político, social o religioso.

Un conflicto es un problema o una crisis que el personaje atraviesa en algún relato. Dice John D. Fitzgerald: «Usted exagere y mienta sobre los conflictos, hasta volverlos más interesantes que la vida real. Recuerde siempre que cuanto más mienta y exagere, más interesante se volverá su relato; cuanto más interesante sea el conflicto, mejor será el relato». El conflicto abarca el relato com-

pleto, pero se puede hacer explícito en un momento u otro a través de sus nudos.

Se puede empezar a contar una historia en medio de un conflicto para atraer al lector. Pero también puedes plantear el dilema e ir avanzando hacia el conflicto.

¿Qué dilema te gustaría desarrollar para resolver en el desenlace?

Es recomendable iniciar la historia con algún dilema o un momento de duda o de asombro del protagonista o la protagonista, que señale el nudo dramático. El clímax es el momento de máxima intensidad de la narración. Un relato, cuento o novela, puede concluir en el clímax o seguir avanzando en un anticlímax (acontecimientos insignificantes que continúan innecesariamente la acción o la contrarrestan).

Se ve más claramente en la obra dramática, pero cumple un cometido similar en la novela y el cuento; Barret H. Clark lo explica así: «El clímax es el punto de un drama en el cual la acción alcanza su culminación, la etapa más crítica de su desarrollo, después del cual relaja la tensión o se resuelve el nudo del drama. En *Hedda Gabler*, el clímax ocurre cuando Hedda quema el “niño” de Lovborg, su manuscrito; éste es el punto culminante de esos acontecimientos, o crisis, en su vida, de los cuales Ibsen se ocupa, ya sea en la obra o antes de comenzarla. De ahí en adelante sólo vemos efectos; la acción nunca vuelve a elevarse a un punto tan alto. La muerte de Hedda no es más que la solución lógica de lo que ha sucedido antes, y que se anunció desde el primer acto y en los siguientes». Cada escena puede tener un clímax y hay un clímax de la obra en su conjunto.

Sin embargo, hay que tener en cuenta, las variantes.

Dice Tzvetan Todorov: «Un relato ideal comienza por una situación estable que una fuerza perturba y así surge un estado de desequilibrio; por la acción de una fuerza dirigida en sentido inverso, el equilibrio se restablece; el segundo equilibrio es parecido al primero, pero los dos nunca son idénticos. Hay, en consecuencia, dos tipos de episodios en un relato: los que describen un estado (de equilibrio o de desequilibrio) y los que describen el paso de un estado a otro».

Las fuerzas transformadoras marcan el nacimiento, el desarrollo y la solución del conflicto, que puede ser de distintas clases:

- Interior: una crisis de conciencia de un personaje. Por ejemplo, la del abad Donissian en *Bajo el sol de Satán*, de Bernanos.

- Exterior: un acontecimiento que rompa el equilibrio de una situación. Por ejemplo, la muerte de la madre de Meursault, en *El extranjero*, de Albert Camus.

- Mixto: a la vez interior y exterior, con una relación de causa y efecto. Por ejemplo, la llegada de Carlos provoca el amor de Eugenia Grandet, en la novela de Balzac.

### **Un punto de vista narrativo**

El narrador ordena y jerarquiza acontecimientos en el tiempo y en el espacio, adopta una perspectiva (un foco, una óptica) y un modo (diálogo, narración, descripción) para su relato. Sus principales responsabilidades se vinculan con la focalización, la voz y el tiempo del discurso.

Quién mira los hechos y desde qué perspectiva se

enfocan es algo que en cada relato puede adoptar un enfoque distinto, e incluso una novela puede presentar distintos enfoques, o miradas, o voces, como en las de Robbe-Grillet y Faulkner, entre otros.

### 1. Focalización

El narrador puede colocarse y enfocar desde distintos ángulos. Puede:

- No estar en un lugar fijo, sino que es externo a la acción y da cuenta de ella libremente, como en el relato realista al estilo de Balzac y Dostoievski.

- Situarse en la conciencia de uno o más personajes. Es un enfoque interno, fijo, cuando a lo largo del relato la voz narrativa está en la conciencia de un personaje, siempre el mismo. Es un enfoque variable cuando el narrador cambia de óptica, de conciencia, para contar distintas acciones. Es un enfoque múltiple, cuando un mismo hecho es narrado desde varias perspectivas, desde la conciencia de dos o más personajes.

- Ver a los personajes desde fuera, sin entrar en la conciencia de ninguno. Este tipo de relato suele presentarse en algunos textos de carácter policiaco, en la novela negra.

### 2. La voz

A la hora de contar, el narrador elige el qué, el cómo y el cuándo.

La voz que da a conocer la historia procede de un emisor, alguien que cuenta. En sus dos extremos, entre los que hay numerosas variantes, puede ser una primera per-

sona, que se identifica con el sujeto de la enunciación, y puede narrar desde las vivencias en un relato (como en *Nada* de Carmen Laforet), o una tercera persona que mantiene a distancia la necesidad o curiosidad del lector por adentrarse en los hechos relatados (como en *La celosía*, de Alain Robbe-Grillet).

### 3. El tiempo del discurso

En cuanto al tiempo del discurso, debe tenerse presente que el narrador tiene como función dar a conocer los acontecimientos de la historia, pero que el orden en que los presenta no es obligatoriamente cronológico y causal (como efectivamente sucedieron). Elige un momento determinado para iniciar su exposición, pero nada le impide volver en el tiempo, o adelantarse al curso de los acontecimientos que narra.

### **Los personajes. ¿Qué papel juegan los personajes en la trama?**

Para Wilkie Collins, «no hay trama sin personajes». Dramatizan el conflicto. A ellos les suceden las cosas que ocurren. Evolucionan y cambian como consecuencia de lo que sucede. Posiblemente, un personaje piense de una manera al iniciarse la narración y, como consecuencia de los conflictos y de lo que le sucede, cambia de forma de pensar.

Como dice Toni Planells en el número 47 de la revista *Escribir y Publicar*. «El personaje es uno de los tres pies que sostiene tu ficción. ¿Y cuáles son los otros dos? Pues la

trama y la acción, que no es lo mismo aunque lo parezca. La trama es el laberinto por donde discurre la historia y la acción es la dinámica, el *tempo*, valga el símil musical. Este armazón debe sustentar, cual sólido andamio, el peso de los actores de tu ficción».

Los hay protagonistas, héroes y heroínas, antagonistas, secundarios, figurantes. Los hay entrañables, apasionados, frustrados, malévolos, atractivos, repulsivos. Tienen motivaciones más o menos evidentes. Tienen o no tienen nombre. Actúan, sienten, piensan, opinan, hablan. Estos detalles entre muchos otros son los que debes contemplar para que tus personajes resulten vívidos.

Pero, además, del objetivo de los personajes depende la trama, ya que al construir la trama conviene tener claro el objetivo de los personajes principales: de qué carece el protagonista, cuál es su meta, qué busca —puede ser dinero, fama, amor, venganza, justicia, desvelar un enigma, etc.—, y la voz narrativa debe transmitir la importancia de esta meta para los personajes.

Por otra parte, en un punto culminante del relato, las reacciones verbales de los personajes, al igual que las físicas, pueden tensionarse. Es muy importante el papel que juegan los personajes secundarios en la trama.

Solemos detenernos menos en los personajes secundarios. Como en la vida, damos demasiada importancia a los protagonistas. Y, sin embargo, los secundarios son los que abundan, los que permiten que la historia cuaje. ¿A un protagonista le alcanzaría acaso un antagonista y nada más? Seguramente, ambos se frustrarían al no tener comparsa.

Cada personaje cumple una función, los personajes secundarios facilitan u obstaculizan la acción de los demás.

### **El escenario. ¿Qué papel juega el escenario en la trama?**

El entorno determina en parte los hechos y puede reforzar el suspense.

El paisaje es algo que afecta la conducta de los personajes. Es el lugar donde sucede la trama, se desarrolla la acción, y por el que se mueven los personajes. Puede ser urbano, rural, doméstico, fantástico; y su tratamiento adecuado a la trama puede consistir en indicaciones mínimas o de especial importancia en la narración.

Dice Annie Proulx, autora de *Brokeback Mountain*: «Para todo lo que escribo, un cuento o una novela, empiezo por el paisaje. Es el paisaje el que empuja el argumento del cuento. Por ejemplo, la montaña participa del drama».

 En *La quinta estación*, de Philippe Delerm, son los rincones de la ciudad, las charcuterías y mercados, los puentes y el metro, aunque también sus habitantes, las porterías y los carteros, los que desencadenan este tipo original de reflexión literaria sobre la realidad.

### **Los motivos temáticos. ¿Qué papel juegan los motivos temáticos en la trama?**

Los motivos temáticos son las unidades más pequeñas de un relato, que no pueden descomponerse en nuevas unidades. Dan los matices a la trama.

Tomachevski distingue dos clases de «motivos»: «Ciertos motivos pueden ser omitidos sin destruir por eso la sucesión de la narración, mientras que otros no pueden serlo sin que se altere el lazo de causalidad que une los acontecimientos. Los motivos que no se pueden excluir

se llaman motivos asociados; los que se pueden eliminar sin afectar a la sucesión cronológica y causal de los acontecimientos son los motivos libres».

Para Vladimir Propp, el motivo es la función. Una secuencia es una unidad compleja, una serie ordenada de funciones. Así, la función o motivo consiste en la acción de un personaje descrito desde el punto de vista del desarrollo de la intriga. Estas funciones constituyen las unidades temáticas mínimas. Para explorar la construcción de un texto narrativo, recurre a los tradicionales cuentos de hadas.

### **El tiempo. ¿Qué papel juega el tiempo en la trama?**

La estructura está ligada en buena medida al manejo del tiempo en el relato, que puede ser lineal o desordenado.

1. Lineal: un elemento a continuación del otro en progresión hacia el final.

2. Desordenado: se recurre a la retrospección, una vuelta al pasado del narrador (si se comienza por una escena de crisis, se puede apelar a continuación al *flash-back* para informar sobre lo que pasó antes, pero aunque es una técnica útil, no conviene abusar de ella); a la prefiguración, insinúa algo que sucederá y refuerza la inevitabilidad y la imprevisibilidad de la acción; a las anticipaciones, se puede contar lo que pasó una sola vez, contar varias veces lo que pasó varias veces, o contar varias veces lo que pasó una sola vez.

 Ejemplo: en *Delirio*, de Laura Restrepo, la trama está desordenada, va revelando aspectos de la vida de Agustina, una mujer que enloquece. Al final de la narración, no aparece el momento exacto en el que la mujer se vuelve loca, sino el que la mujer decide escaparse a un hotel con su ex amante. Luego continúa –cronológicamente– cuando la mujer es hallada en el cuarto de hotel mirando de una manera rara.

Dice Javier Marías: «Aspiro a que la estructura temporal de la novela sea sencilla para el lector; no creo que se pierda nunca. Para el autor es un poco de locos. Buena parte de las casi quinientas páginas que han salido impresas transcurren a lo largo de día y medio de un fin de semana. De hecho, cuando termina este primer volumen no ha concluido todavía siquiera ese fin de semana. La novela empieza un sábado, en una cena fría que da un antiguo profesor de Oxford, viejo amigo del narrador, y cuando termina este primer volumen estamos apenas en el domingo por la mañana, cuando la señora que cuida la casa los llama para el almuerzo. Este fin de semana todavía va a continuar en la segunda parte. Sin embargo, hay una serie de episodios que se van intercalando y que cronológicamente son posteriores. Como particularidad, aunque no es algo que importe mucho, he reparado en que realmente el narrador escribe desde el futuro. Es tremendo. Cuenta un período de su vida que da, por así decirlo, por concluido y, al mismo tiempo, la acción propiamente dicha hace alusión a las Torres Gemelas o al golpe de abril contra Hugo Chávez, y esto es de 2002, por lo que él se tiene que situar después, en el año 2003 o 2004. No sé exactamente cuándo, pero después».

## El hilo conductor

Todo el conjunto está construido en torno a un eje, a un hilo sólido que hace que el lector no pierda de vista la historia y se la crea.

 En *Los pájaros blancos*, de Rosamunde Pilcher, el teléfono es el hilo conductor de una trama que se inaugura con el núcleo de la espera y que se extiende a lo largo del relato. «¿Acabará mal o bien esta espera?» es la pregunta que mantiene activa la expectativa del lector (y que coincide con la de la protagonista).

A Eve Douglas, su yerno le anuncia por teléfono que a su mujer embarazada (la hija de Eve) la ingresaron en el hospital un mes antes de la fecha porque no se encontraba bien. A partir de aquí, se desarrolla la historia sobre una trama que mantiene bien la tensión.

¿Cómo se desarrolla la trama de este cuento? En nueve bloques separados entre sí por un espacio y centrados en la preocupación de la protagonista. En el primero, se abre la expectativa, en el último se cierra con un final feliz. Sin embargo, antes de ese último bloque existe la posibilidad de que la historia acabe mal.

## *Cómo realizo el viaje*

Tienes la idea, los personajes, el argumento, pero ¿cómo te enfrentas a la tarea?, ¿cómo desencadenas la trama?, ¿de qué manera la dispones para provocar una u otra reacción en el lector? Explora diferentes opciones entre las novelas que te atraen y que atrapan al lector.

### **Parto al azar o planifico el trayecto**

Se puede imaginar la trama previamente al proceso de escritura. Es el momento de recurrir a una brújula o a un mapa y, en cualquier caso, de asegurarnos que el resultado será creíble.

1. Una brújula indica la dirección, pero no los pasos para alcanzar esa meta. Se trata de ir probando a medida que se avanza: «Se hace camino al andar».

Dice Javier Marías, escritor de brújula, que improvisa mucho: «No es verdad que escriba a ver qué sale, o sí, un poco sí lo hago, pero no hasta el punto de no saber hacia dónde voy. A veces he recordado esa imagen de los escritores que trabajan con mapa; es decir, que saben de antemano cuántos capítulos va a haber, cuántos personajes, qué le pasa a cada uno de ellos, cuándo y quién va a morir, quién no. Saben el camino que tienen que recorrer y

en el mapa encontrarán dónde están los ríos, los desiertos, etcétera. Ése no es mi caso, me aburriría mucho si así fuera».

2. El mapa permite establecer un itinerario completo, un esquema, un conjunto muy bien amueblado.

Escritor de mapa sería Nick Hornby, que asegura que no le resulta posible planificar detalladamente la novela que escribe. Dice que «empieza con un fragmento de narración, o un personaje, algo que parezca tener resonancia para mí y que me permita explorar el tipo de tema que me interesa. Pero no empiezo a escribir quizá hasta el cabo de un año, y mientras tanto otros elementos se van añadiendo a la chispa inicial. Un personaje o una escena de otra idea puede cobrar de repente un sentido en un nuevo contexto, las cosas se acumulan... Me siento entonces a escribir con una idea poco pulida sobre el principio, desarrollo y final, quizá simplemente una impresión de tono más que puntos concretos de la trama. Gran parte del trabajo, las bromas y las observaciones y los episodios narrativos menores vienen con la escritura en sí más que con la preparación».

La elección depende de tu propia comodidad, de tu capacidad para disfrutar del proceso, sin fijarlo previamente, o de fijar hasta sus mínimos detalles aunque después las circunstancias obliguen a reacomodar las piezas.

### **El desencadenante inicial**

Tener algo que decir es, sin duda, un desencadenante de una novela o un cuento, unos lo llaman intención, otros, convicción o creencias. O querer explorar un asunto que

provoca interrogantes. En ambos casos, Henning Mankell es explícito: «Todo lo que escribo está basado en algo que desconozco pero me gustaría entender. Nunca puedo escribir sobre un asunto si no me parece que contenga muchos interrogantes. Para *La quinta mujer* pensé en la gente que cree que el sistema de justicia ya no es apto para castigar el crimen, y me preguntaba por qué cada vez hay más gente que piensa que debe tomarse la justicia por su mano».

Pero también es desencadenante una anécdota, un testimonio, un diálogo que se recuerda o se escucha al pasar, un comentario de otra persona, un dato de la propia biografía... y tantos otros, grietas que se abren en la imaginación y que dan las primeras puntadas, el motor inicial.

 Ejemplo: en mi novela *Ava lo dijo después*, que se publicó acompañada de su «trastienda», es decir, de la explicación del proceso de escritura, explico: «En mi caso, mi desencadenante productivo fue un episodio sintético y puntual, pero sustancioso, cargado de imágenes: una mujer descubre por casualidad que su marido está con otra mujer. Inmediatamente me puse a desarrollarlo en una historia. Mejor dicho, las imágenes mismas desarrollaron las historias potenciales que contenían. Aparecieron sus análogas, sus contrarias, las superpuestas y las interpuestas. Mi misión fue darles un sentido, conectarlas al sentido general que quería darle a esa historia, aunque todavía no supiera cómo la iba a contar. Una vez que la trasladé a la expresión verbal, es la escritura la que se adueñó de este desarrollo y me ofreció las opciones. Generalmente, este proceso me ocurre siempre: escribo para saber qué quiero o qué puedo escribir.

»Procuré tergiversar el tópico de la mujer que descubre que su marido tiene una amante, pero lo aproveché como hilo conductor.

»El conflicto de Ava fue el desencadenante de la novela. Ella debía y deseaba cambiar, pero no sabía cómo hacerlo. Ni siquiera se lo planteaba. Al asistir a un episodio inesperado y al relacionarse con un ser tan diferente como Cristina, empieza a intuir su propio cambio. En realidad, ambas cambian. Es el lector quien podrá deducir las razones y la forma de estos cambios, gracias a lo que los personajes expresan. De aquí, el título.

»A la vez, deseaba convertir al lector en conocedor del secreto que los personajes no conocen, como en la vida solemos serlo. Y lo conseguí. De ahí que algunos califiquen esta novela como trepidante. Otro desencadenante».

 Ejemplo: Manuel Scorza ha escrito un ciclo de cinco novelas, titulado *La guerra silenciosa*, a partir del mismo desencadenante, ligado a la utilización de la literatura como arma de denuncia. Dice: «Se trataba de escribir un ciclo de novelas regidas por un contexto histórico no solamente muy fuerte, sino rigurosísimo, y de proyectar solamente situaciones dadas. Aún hay que anotar una segunda motivación en el ciclo épico. Motivación que va más allá de la denuncia, que va más allá de la sorprendente plasmación estética del “gran pánico”. Yo tenía una dirección y un plan desde el principio. De otra manera era difícil poder escribir un ciclo de cinco libros, casi dos mil páginas, sin una idea, sobre todo si en el quinto vas a demostrar el porqué de la pervivencia de los mitos en nuestro continente».

Puede coincidir el desencadenante del escritor con el inicio del cuento o la novela, o no. Esta decisión depende, precisamente, de la tarea de tramar.

### La interrogación productora

Toda la trama debe contener una pregunta general. En dicha pregunta se sostiene el eje narrativo y es el hilo que amarra al lector hasta el desenlace. Además, hay otra serie de preguntas particulares, matices que la trama sugiere al lector en los momentos principales de la acción.

 Ejemplo: los dos tipos de interrogaciones se pueden detectar en *El jardín de las mentiras*, de Eileen Goudge.

El argumento de la novela gira en torno a Rose, la protagonista, y Brian, el muchacho del piso de arriba de su casa al que ella ama, y la gran pregunta general que la engloba es: «¿Rose y Brian podrán ser felices juntos?».

La frase inicial es «Bendígame, padre, porque he pecado». El lector se pregunta quién ha pecado y por qué. La primera pregunta se resuelve inmediatamente: la pecadora es Rose, la protagonista. A continuación, retrocede hasta la infancia de Rose. Luego vuelve al confesionario y a los pecados menores de Rose. Se da la respuesta a la segunda pregunta: «Padre, he fornicado». Entonces se abren nuevas preguntas: ¿con quién?, ¿qué le pasará a Rose?

La autora presenta el mundo de Rose y luego resuelve la pregunta planteada, y así sucesivamente. El terror de Rose es perder a Brian, lo cual plantea una nueva cuestión dramática que mantiene pendiente al lector durante unos cuantos capítulos.

Vuelve a desviar la atención hacia otro nudo crucial: la confrontación entre Rose y su verdadera madre a la que no conoce (el tema entretejido en el principal).

### **El efecto de lectura**

De la disposición de la trama depende el sentimiento que provoque la historia de los personajes en el lector. Es decir que, según cómo se dispongan los hechos, se logrará conseguir un efecto u otro, tal como suele suceder muchas veces en la conversación cuando pretendemos convencer a alguien y entonces ordenamos el discurso colocando primero las informaciones con las que queremos impactar al interlocutor.

 Ejemplo: en *La muerte de Iván Ilich*, de León Tolstói, es lo que ocurre, la disposición de la trama mueve la piedad y la curiosidad del lector.

1. El argumento: Iván está contento porque lo han ascendido a consejero del tribunal de apelación, pero no tiene vida interior, se dedica a la profesión, a la familia y a la sociedad. Resbala en las escaleras, se hace daño en un costado y tiene que guardar cama. Se da cuenta de que está a punto de morir. Su mujer y sus hijos no creen en su gravedad y él se siente muy solo, descubre que su vida ha sido rutinaria. Muere, pero en paz.

2. La trama: la novela comienza por el final del argumento, centrado en el anuncio de un juez: «Señores: Iván Ilich ha muerto». A continuación, presenta el entorno en el que Iván ha vivido –a través de la mirada de alguien

muy parecido a él, un juez un compañero suyo, Pëtr Ivánovic— y que permite comprender que él era tan mezquino como los demás. Le sigue la biografía del protagonista, que se muestra entusiasmado mientras el lector sabe que se va a morir y se apiada de él. Inspira pena gracias a esta disposición de la trama y en cada momento del protagonista se ve un gesto fatuo.

Poco a poco, él también se acerca a la verdad. El lector se pregunta cómo va a reaccionar, qué va a hacer. A continuación, se distancia de la rutina y hace una catarsis.

En cuanto al tema, habla de lo rica que es la vida si se ha sabido aprovecharla; en cambio, si se ha llevado una existencia vacía, la muerte es terrible. Entonces, en la medida en que el protagonista se acerca a su propia esencia se va sintiendo mejor y recibe mejor la muerte.

### **La narración ha de ser intensa**

La intensidad es un factor esencial para mantener «despierto» al lector.

Pero no hay que confundir intensidad con exaltación o con énfasis, sino que se trata de un compromiso total —intenso— con lo escrito, de sumergirse a fondo en el tema: vivir con la misma intensidad lo que se cuenta y la manera como se cuenta, para que también el lector lo reciba así.

Cuando la novela se recibe como una experiencia auténtica es porque el autor ha sabido tejer la trama, lo cual implica saber dosificar la información, contemplar falsas pistas anteriores a las verdaderas y cultivar la ambigüedad dentro del esquema diseñado.

Las complicaciones a las que debe enfrentarse un personaje son recursos que intensifican la trama, pero hay que tener cuidado de que no se reduzcan a meros problemas aislados en lugar de funcionar como mecanismos de enlace hacia la resolución. Otro riesgo es que la complicación no sea lo suficientemente complicada o que se resuelva con demasiada facilidad, con recursos poco creíbles. Así ocurre en algunos momentos de *Escucha mi voz*, de Susanna Tamaro; la trama presenta fallos, baches, como el siguiente: la protagonista desea averiguar quién es su padre (ésta es la complicación básica), y de pronto encuentra dos cartas en un bolso de la madre que le facilitan rápidamente la información que buscaba. No resulta creíble que la salida sea tan fácil. Si bien en la vida real puede darse este tipo de hechos azarosos, no se pueden contar de modo anecdótico en una novela porque resultan recursos poco creíbles. Es una paradoja, pero no hay que olvidar que un relato es como un mecanismo de relojería, mientras que la vida no lo es.

La incertidumbre es un ingrediente de la intensidad. El relato que atrapa se construye sobre una serie de incertidumbres.

Un pequeño movimiento agita las piezas y nada es lo que parecía: una incertidumbre se instala, se resuelve y abre un nuevo interrogante.

 Ejemplo: la historia de dos amigos se agita cuando la mujer de uno de ellos, que está de viaje, le propone al otro un encuentro sexual (primera incertidumbre).

Viven una intensa relación de dos semanas, el marido regresa, tardan en hablarlo, pero la mujer finalmente se decide y se lo cuenta (segunda incertidumbre).

No hay reproches, el marido comprende la situación y le expone las razones por las cuales la comprende (tercera incertidumbre).

Sin embargo, se instaura una alerta de la que el lector se hace cargo (cuarta incertidumbre).

 Otro ejemplo: una mujer madura y guapa se enamora de un joven veinte años más joven; tiembla cada vez que lo ve y él la admira.

Ella sopesa qué podría ocurrir si se entrega (primera incertidumbre a la que se encadenan otras conmovedoras y siempre vinculadas a la primera).

### **La tensión narrativa**

Tensión e intensidad se complementan. En realidad, el conflicto y la tensión son indisolubles. Como dice Laura Restrepo: «Pienso que nada de lo que se escribe puede carecer de conflicto, a cualquier nivel. La persona siempre tiene que estar en contradicción con algo. Siempre tiene que haber una fuerza adversa a lo que la persona piensa, hace, desea y hay que manejarlo de manera global. Cada línea tiene que ser conflictiva en sí misma. Por eso me gusta mezclar lenguajes que no compaginan, por eso me gusta mezclar tiempos, por eso me gusta que los personajes tengan nudos de conflictos que estén, a su vez, atravesados por conflictos individuales y me da la impresión de que si no es así baja la tensión y el ritmo narrativo. Es necesario inquietar y transmitir la inquietud de los personajes. La tensión de lo prohibido es uno de los grandes conflictos del ser humano».

Se puede trabajar la tensión colocando el relato en ámbitos que afectan a los sentimientos del lector, o desarrollar ciertos hechos que provocan una vuelta de tuerca en la historia narrada. Por otra parte, el hecho inesperado provoca la tensión. No consiste en una consecuencia de las causas que le anteceden, sino que irrumpe de manera sorprendente y a la vez resulta aceptable que suceda dentro de la trama.

Dice Flannery O'Connor: «Existe un momento en cualquier gran relato en el cual la presencia de la gracia puede ser sentida y aguarda a ser aceptada o rechazada, esto sucede incluso cuando el lector no reconoce este momento. Los escritores de cuentos hablan siempre de lo que hace que una historia funcione; yo creo que lo que se necesita es una acción totalmente inesperada y al mismo tiempo totalmente creíble y descubro que para mí es una acción a través de la cual se ofrece la gracia».

Esta acción aviva la historia y conmueve al lector y se puede descubrir en muchos de sus cuentos.

**La acción totalmente inesperada y al mismo tiempo totalmente creíble es el elemento que hace que la historia funcione.**

### **Pasos para llegar a buen puerto**

Muchos escritores afirman que se debe escribir cuando se tiene algo que decir, una afirmación tajante que puede parecer casi obvia. ¿Acaso no creen todos los que escri-

ben que tienen mucho que decir hasta que de pronto el caudal se agota?

¿Cómo plantearse el futuro cuento y, sobre todo, la futura novela para que la trama se desborde debido a que se tiene mucho que decir? ¿Cómo pasar de la urgencia por decir algo a la trama, a través de los distintos momentos de la elaboración de un relato? ¿Cómo trabajar con los detonantes y los componentes en función de eso que urge ser dicho?

Para empezar, un escritor que tiene mucho que decir, como es Paul Auster, insiste en que sus historias surgen del subconsciente, de un abismo al que no tiene acceso. Sin embargo, afirma que cuando percibe que se trata de algo que le atrae, cuando le subyuga, se pone a explorar el material, a darle forma. Así, averigua seguramente qué tiene que decir, porque, sin duda, esa necesidad proviene del abismo interno, no de una imposición externa y mental.

Si ése es tu problema, puedes hacerte preguntas para explorar tu propio material, averiguar qué contiene y darle forma. A la vez, las preguntas se orientarán con respecto a los diferentes aspectos anteriores o simultáneos a la trama, eso ya depende de cada cual. Las preguntas y los aspectos a sondear son los siguientes:

- ¿Sobre qué me gustaría escribir? (Averiguo mi inquietud: la idea matriz.)

La respuesta podría ser: sobre personas marginales, incapaces de adaptarse.

- ¿Qué quiero comprender? (Indago más cosas sobre esa cuestión: la ampliación de la idea.)

En el ejemplo anterior, se trata de personas que po-

drían pasar a ser personajes. La respuesta podría ser: intento comprender por qué hacen cosas antisociales y viven aisladas en su mundo. Busco más respuestas a esta actitud.

- ¿Qué tema estoy bordeando? (El tema.)

La respuesta podría ser: el de la culpabilidad, el de la intolerancia, el de la negación.

- ¿A qué argumento me pueden conducir esos temas? (El argumento.)

La respuesta podría ser: al de la pareja en crisis, en la que uno de los miembros trata de comprender a esa gente marginal y el otro los rechaza. O a una historia de amor. O a un conflicto social con una víctima y un culpable. O...

Las opciones son muchas.

- ¿Qué acontecimientos sostienen el eje de la narración? (Los hechos, la acción.)

La respuesta podría ser: un divorcio, una infidelidad, un asesinato, una reconciliación...

- ¿Qué personajes, entonces, serían los protagonistas y cuáles los secundarios? ¿Cómo caracterizo a esos personajes? ¿Qué motivaciones tienen para actuar cómo actúan? (Los personajes.)

La respuesta podría ser: en el caso de la pareja en crisis, los marginales serían personajes secundarios. En la historia de amor, uno o varios seres marginales podrían ser protagonistas. En el conflicto social, un marginal podría ser la víctima o un marginal podría ser el culpable (y variaría ciento ochenta grados el argumento).

- ¿Desde qué punto de vista lo cuento? (Narrador.)

La respuesta podría ser: desde el protagonista en primera persona. Desde un testigo cercano a él. Desde una cámara fría y objetiva. A través de los diálogos. Desde una tercera persona instalada en la mente y los sentimientos de uno de los protagonistas.

- ¿Cómo discurre el tiempo? ¿Y en qué época suceden los hechos?

Ligado a la trama imaginaria, aparece un aspecto básico, el que establece el vaivén de los acontecimientos: el tiempo.

La respuesta podría ser: un tiempo lineal. Una serie de *flash-backs* que permiten apreciar la infancia o etapas anteriores de la vida de los personajes, es decir, de secuencias que narran episodios ocurridos anteriormente. Se llama también «retrospección» o analepsis: capítulos enteros relatan episodios ya vividos por los protagonistas. Tiempos alternativos.

- ¿En qué lugares transcurren los hechos?

La respuesta podría ser: en un sitio absurdo al principio, y coherente, después.

### **Cada historia exige su forma de ser contada**

¿Cómo es posible que uno llegue a la página cincuenta de una novela, por ejemplo, absolutamente inmerso en la trama, pendiente de un hombre encerrado en una pequeña habitación y tan ignorante como él de lo que le pasa? Es el protagonista de *Viajes por el Scriptorium*, de Paul

Auster, que «muestra» todos los aspectos trabajados en este capítulo.

¿Cuál habrá sido el desencadenante inicial de esta novela? Posiblemente, el propio proceso de la escritura, ya que como dice la crítica Deborah Friedell en *The Times Literary Supplement*: «Algunos escritores fantasean con encontrarse y hablar con sus personajes como una especie de ejercicio», de allí también el título.

Es un juego de espejos entre la creación literaria y la realidad en el que un tal Míster Blank («el señor-en-blanco»), sentado al borde de una cama, se pregunta quién es, dónde está y qué sucede, y mientras alberga intensos sentimientos de culpa y «se levanta por fin de la cama, se detiene brevemente para no perder el equilibrio y, arrastrando los pies, se dirige al otro extremo de la habitación», y nos recuerda a Gregor Samsa en *La metamorfosis*, sus circunstancias son kafkianas y Kafka ejerce una poderosa influencia en la obra de Auster.

En cuanto al espacio, la habitación parece ser el escritorio de un escritor (lámpara, bolígrafo, manuscritos), cuyos objetos son etiquetados y descritos uno a uno a modo de metáfora del propio proceso de escritura.

Una serie de personajes lo visitan sucesivamente y lo liberan por un momento de su alienación.

El proceso que en la novela se desarrolla (el tema) parece ser el doloroso e incierto proceso de la creación.

¿Cuál la interrogación productiva? Si bien es cierto que el protagonista puede provocar cierto rechazo, su encierro y su propia incertidumbre provocan en el lector la tolerancia, la curiosidad por saber qué hará una persona en la situación en la que está y cómo llegó hasta allí. Es ésa la pregunta que sostiene la trama, a su vez hilada

por interrogantes menores como: ¿qué relación ha tenido con cada una de las personas que lo visitan?, ¿está realmente encerrado o puede salir de la habitación?, ¿qué es lo que provoca su culpa?, ¿de quién es el informe que lee?, etcétera; incertidumbres o pequeños hechos inesperados que marcan su avance y que enlazan la trama y la subtrama.

## *Un buen puzzle*

La trama de un cuento o una novela hilvana unidades narrativas que se combinan entre sí imprimiendo parte del ritmo a la narración. Son los acontecimientos, que ejercen su tiranía y deciden el destino del resumen, las escenas, la descripción, la elipsis. En realidad, el narrador decide según el tipo de historia que quiera contar.

### **Los acontecimientos guían la travesía**

Los acontecimientos enlazan una serie de acciones que se desarrollan en escenas. Son asumidos y conducidos por los personajes. Se vinculan al deseo o a los fines de los personajes que generan conflictos con el entorno o con los personajes oponentes.

La acción de los personajes es el eje del relato: un cambio en el mundo de la ficción es antecedido por una serie de cambios y seguido por otra serie de cambios.

Dichos acontecimientos deberían provocar cierta emotividad, como dice Aristóteles: «Una tragedia es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que despiertan piedad y temor,

mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones».

Y a la vez, son los encargados de mantener pendiente al lector, para lo cual puedes recurrir a operaciones como la dilación, sugerir un hecho y desarrollarlo más adelante, o la redundancia, en que la información esencial de la historia se repite en varias ocasiones o se recapitula un acontecimiento una vez ocurrido.

### *Cómo se narran*

Para narrar los acontecimientos de una manera condensada puedes recurrir al resumen o a la elipsis. La condensación es un recurso imprescindible en aquellas historias cuya acción presenta una dilatada duración temporal, procedimiento típico de la novela histórica, la de aventuras, la policiaca.

Para narrar los acontecimientos de una manera dilatada puedes recurrir a la expansión, el relato se demora e incluso se detiene para incluir elementos complementarios a la acción, tales como la descripción, procedimiento típico de la novela psicológica, en que la acción se ralentiza y se profundiza en los rasgos de personalidad o en las actitudes de los distintos personajes, el movimiento del estado de ánimo, de las pasiones y de los conflictos de los personajes moldea la trama.

### **El resumen permite decir mucho con poco**

Tal vez más que resumen debería llamarse síntesis: sintetiza cierta información de manera tal que en pocas líneas

ofrece una panorámica al lector. De este modo, proporciona la información idónea para que la historia resulte más comprensible. Gracias al resumen, se le dice al lector todo lo que debe saber.

### *Qué otros fines permite en el relato*

- Condensar el tiempo transcurrido en una sola frase («Pasaron diez años en los que nadie se preguntó por él») y tender un puente entre dos momentos.

- Conectar las escenas de acción. Cuanto más tiempo cronológico abarque la historia que se narra, más se acude al resumen. Si se abarcan varios años en una narración breve, el mismo formato obliga a contarlo casi todo en forma de resumen.

- Dar a entender las razones que mueven a los personajes y las que originan o mantienen las relaciones entre ellos.

- Presentar el contexto familiar a menudo vinculado con las motivaciones de los personajes.

- Sugerir cambios que sufren los personajes.
- Incluir hechos menos importantes.
- Señalar circunstancias históricas.
- Enlazar dos escenas.

Con un resumen empieza Stendhal *La cartuja de Parma*, en el que repasa los veinte años precedentes.

### **La elipsis sugiere**

En la elipsis se omiten los hechos ocurridos en un tiempo dado, aunque se hace referencia a ese lapso.

Por muy lineal que sea la historia siempre vas a omitir los momentos que no te interesan para el desarrollo, pero, en realidad, la elipsis es un mecanismo para insinuar en lugar de explicitar, y de ese modo provocar la curiosidad en el lector; si bien estos saltos deben realizarse de forma sutil, no como un escamoteo de datos omitidos deliberadamente con el fin de generar misterio.

### *El mecanismo eficaz*

Localiza una serie de hechos y, entre ellos, privilegia los que te resultan más significativos, los que se conectan con más potencia entre sí, y deja otros en la sombra.

El ocultamiento bien trabajado es parte de la eficacia del relato. Pero hay que ocultar sugiriendo al lector que hay algo que no se dice y dando ciertas pistas para reconstruirlo a su manera. De ese modo, se establece la complicidad con el lector activo. Ernest Hemingway cuenta que, en sus comienzos literarios, se le ocurrió suprimir de una historia que estaba escribiendo el hecho principal: que su protagonista se ahorcaba. Y dice que así descubrió un recurso narrativo que le daría buenos resultados.

### *Una trama esconde otra*

Ricardo Piglia explica que un cuento siempre cuenta dos historias y explicita: «En uno de sus cuadernos de notas, Chéjov registró esta anécdota: “Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a casa, se suicida”.

»Contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse), la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la his-

toria del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento».

Y agrega: «El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la primera historia (el relato del juego) y construye en secreto la segunda (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la segunda historia en los intersticios de la primera. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

»El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie».

### *El dato escondido*

Dice Mario Vargas Llosa: «El “dato escondido” o narrar por omisión no puede ser gratuito y arbitrario. Es preciso que el silencio del narrador sea significativo, que ejerza una influencia inequívoca sobre la parte explícita de la historia, que esa ausencia se haga sentir y active la curiosidad, la expectativa y la fantasía del lector.

»Hemingway fue un eximio maestro en el uso de esta técnica narrativa, como se advierte en *Los asesinos*, ejemplo de economía narrativa, texto que es como la punta de un iceberg, una pequeña prominencia visible que deja entrever en su brillantez relampagueante toda la compleja masa anecdótica sobre la que reposa y que ha sido birlada al lector. Narrar callando, mediante alusiones que convierten el escamoteo en expectativa y fuerzan al lector a intervenir activamente en la elaboración de la historia con conjeturas y suposiciones, es una de las más frecuentes maneras que tienen los narradores para hacer brotar vivencias en sus historias, es decir, dotarlas de poder de persuasión.

»¿Recuerda usted el gran “dato escondido” de la (a mi juicio) mejor novela de Hemingway, *The Sun Also Rises*? Sí, ésa misma: la importancia de Jake Barnes, el narrador de la novela. No está nunca explícitamente referida; ella va surgiendo —casi me atrevería a decir que el lector, espolado por lo que lee, la va imponiendo al personaje— de un silencio comunicativo, esa extraña distancia física, la casta relación corporal que lo une a la bella Brett, mujer a la que transparentemente y que sin duda también lo ama y podría haberlo amado si no fuera por algún obstáculo o impedimento del que nunca tenemos información precisa. La impotencia de Jake Barnes es un silencio extraordinariamente explícito, una ausencia que se va haciendo muy llamativa a medida que el lector se sorprende con el comportamiento inusitado y contradictorio de Jake Barnes para con Brett, hasta que la única manera de explicárselo es descubriendo (¿inventando?) su importancia. Aunque silenciado, o, tal vez, precisamente por la manera en que lo está, ese “dato escondido” baña la historia de *The Sun Also Rises* con una luz muy particular».

Y agrega que «quizás el “dato escondido” más notable en una novela moderna sea el que tiene lugar en *Santuario*, de Faulkner, donde el cráter de la historia —la desfloración de la juvenil y frívola Temple Drake, por Popeye, un gángster impotente y psicópata, valiéndose de una mazorca de maíz— está desplazado y disuelto en hilachas de información que permiten al lector, poco a poco y retroactivamente, tomar conciencia del horrendo suceso». Y añade que «de este ominoso, abominable silencio, irradia la atmósfera en que transcurre *Santuario*».

No se omite lo que no se conoce, sino lo que se conoce muy bien.

### **La escena muestra**

Para narrar un hecho puntual, da buenos resultados recurrir a la escena.

Permite «ver» a los personajes y escuchar sus palabras, sus diálogos. Coloca al lector en medio de la acción dramática. Los diálogos contribuyen a hacerla más vívida.

Las escenas son unidades espacio-temporales en la trama. Pueden presentar estructuras reducidas de planteamiento, desarrollo y desenlace basadas en un juego de causa-efecto o de conflicto-resolución.

### *Cómo se constituye*

Responde al principio de unidad de tiempo, lugar y acción y, generalmente, a un mismo punto de vista. Constituye una secuencia completa dentro de la trama.

Procura visualizar la escena mientras escribes, como si los personajes ocuparan el espacio y tú cumplieras el papel de intermediario entre ellos (lo que te muestran, lo que escuchas) y el texto.

Si empiezas el relato con una escena, prueba formas diferentes de hacerlo hasta que des con la más vívida. Plántate los objetivos de esa primera escena en relación con la historia completa. Para ello, haz una lista de los mismos según su importancia. Decide cuál de las escenas que has experimentado cumple mejor y en mayor proporción esos objetivos.

*Qué función cumple*

Los tiempos fuertes de la intriga, las grandes escenas, están a menudo ligados a los obstáculos que responden a los objetivos y las ambiciones del personaje principal. Es necesario espaciarlos a fin de no agotar la tensión dramática en la primera parte. Si la segunda no cuenta gran cosa, tal vez significa que el relato debería acabar en la mitad del libro.

Puede ocupar un lugar intermedio entre un resumen y una descripción, por ejemplo.

Su significación siempre tiene que ser precisa y clara, como aquella de Hitchcock en la que una mujer está en una habitación con los guantes puestos, recibe una llamada telefónica y ella responde que nunca ha visto unos guantes así mientras los echa al fuego de la chimenea.

Cada escena debería revelar algo del personaje, hacer avanzar los acontecimientos de manera significativa, dar una visión interna del tema.

Su frecuencia y su intensidad deben ser apropiadas.

**La descripción informa**

La novela realista, que intenta copiar la realidad tal como es, recurre básicamente a la descripción, describe el ambiente local, las costumbres, los hechos con minuciosidad y reproduce el lenguaje familiar y regional. Por ejemplo: *Marianela*, de Benito Pérez Galdós. Una variante de la realista es la naturalista, que también describe minuciosamente la realidad, la miseria, el vicio, las desigualdades sociales. Por ejemplo: *Naná o La taberna*, de

Émile Zola. O la social, que describe la manera de vivir o de reaccionar de un grupo o una clase social. Por ejemplo: *Réquiem por un campesino español*, de Ramón Sender.

La descripción puede ser objetiva (cuando se limita a describir un lugar con el mayor realismo posible, de tal manera que lo descrito parezca una fotografía) o subjetiva (cuando el narrador transmite su propia visión de lo descrito, o se hace a través de las impresiones y los sentimientos de un personaje), dinámica (cuando el punto de vista desde el que se describe se desplaza) o estática (cuando el punto de vista del observador permanece inmóvil).

La descripción objetivista pretende la máxima imparcialidad. Emplea una serie de técnicas que le confieren ciertas características, como la aritmética, la arquitectura y el ambiente quieto. Se niegan los argumentos concretos, los personajes se desintegran, el sentido de la historia depende del cómo y no del qué. Describir es sugerir, no explicar.

### *El ambiente*

Tan importante como la acción (lo que pasa) es el ambiente, el marco general, donde ocurren los hechos. Muchas veces, si el autor no describiera los lugares donde van a desarrollarse los hechos, no entenderíamos por qué ocurren determinadas cosas. Por eso, el escritor que sabe crear un ambiente consigue que el lector «entre» dentro de la historia, como si de un personaje más se tratara.

Para lograr una buena descripción ambiental, es preciso seguir unos pasos:

- Ordenar la descripción como se desee:

A partir del plano general: describir primero el plano general, e ir explicando los planos siguientes hasta llegar al plano medio o primer plano.

A partir del primer plano o del plano medio, ir aumentando hasta llegar al plano general.

- Detallar, matizar al máximo, cómo son las cosas que forman parte de este ambiente. Cómo son los colores, los olores, las formas y tamaños, los sonidos, el tacto.

### *Los hechos*

Al describir los hechos, conviene tener en cuenta los siguientes aspectos:

- Separa lo que realmente es importante de lo que no lo es.

- Ordena la descripción en el tiempo y en el espacio. Márcate el orden que piensas seguir, antes de empezar a describir.

- Evita las repeticiones gratuitas, salvo si te interesa resaltar algún hecho en especial para llamar la atención del lector o porque estás retomando a propósito cierto detalle significativo.

- Intenta ser objetivo, es decir, describe los hechos sin tomar parte en ellos, desde fuera, sin dar opiniones personales de autor, aunque sí puede darlas tu narrador o un personaje.

- Utiliza un lenguaje adecuado, con el vocabulario propio del ambiente, objeto, personaje, etc., que quieras describir.

- Cita nombres de personas, lugares y cosas concretas y singulares.

- Sé preciso, exacto, ten en cuenta que los hechos que relates han de ser verosímiles y creíbles. Ya sea una descripción minuciosa o breve, lo importante es que se empleen los detalles con exactitud y singularidad.

- Evita las largas descripciones-catálogo.

- Aprende a mirar, es decir, a observar atentamente lo que vas a describir, fijándote en todas sus características.

Es recomendable actuar como una cámara, y describir, por medio de las palabras, todo aquello que le sirva al lector para comprender mejor la historia narrada.

### La variedad en el conjunto

Por una parte, la variedad puede estar dada por las distintas visiones o ideas del mundo que ofrezcan varios personajes de los mismos hechos, la pluralidad de voces y conciencias independientes. En este caso, puede haber polifonía de voces o multiperspectivismo, como en las novelas de Dostoievski o, también, en *El mismo mar*, de Amos Oz, acerca de la cual el autor dice: «Quise que fuera una novela polifónica. Y le contaré un secreto: cuando la escribí quise que tuviera la forma musical específica de un madrigal. Es decir, un conjunto de voces distintas que poco a poco se van entramando y armonizando».

Por otra parte, en una novela, más que en un cuento, se puede recurrir a diversos géneros que forman parte de la trama como lo hace Julian Barnes en *Hablando del asunto*, al incorporar el teatro, la poesía y la argumentación esquemática.

## *Componer: la mecánica de la trama*

Una exigencia del cuento y de la novela es la composición: la novela es un complejo en el que todo es funcional, por lo tanto, componer es una operación necesaria. El escritor ordena un mundo para otorgarle sentido. Así pues, plantearse cómo debe ser el inicio, el desarrollo y el final es ineludible, así como reflexionar sobre el contenido de esas parcelas del todo, seleccionar y privilegiar ciertos hechos y componer la materia como paso complementario de la trama que se servirá de esa organización. Si componer es una elección, tramar implica una multitud de elecciones a cada momento.

### **Los extremos y el medio**

Los extremos suelen coincidir con el inicio y el final de la narración, no de la historia. La historia puede tener un desarrollo cronológico, la trama no necesariamente debe seguir un orden lógico y cronológico, sino el más apropiado para otorgarle sentido a lo que le quieres transmitir al lector. Y si bien el principio es determinante y el final sorprende, conmueve y alumbra lo anterior, no hay que descuidar el desarrollo, la historia debe crecer a medida que avanza. Presta mucha atención a lo que dice Javier Marías: «La primera frase de un libro es importan-

te por cuanto anima a seguir, pero no tanto como para que haya que dar el do de pecho. Hay quien dice que esa frase debe atrapar al lector, pero conozco novelas que empiezan en sordina y no pasa nada. Cuido igual la primera como la número 832».

## **El inicio**

¿En qué momento de la historia debe comenzar un relato?

Los clásicos del siglo XIX comienzan la mayoría de las veces apaciblemente, por la descripción de un paisaje, o por la del contexto familiar del héroe, que todavía no ha sido presentado. En la literatura actual, el narrador suele sumergir al lector directamente en la intriga. Es muy eficaz iniciar la historia en mitad de un conflicto para tener pendiente al lector y azuzar su interés.

Esta fase inicial sitúa el tipo de trayecto narrativo y la caracterización de los personajes, su deseo o motivación y los conflictos principales.

La primera frase, o el primer párrafo, deben dejar abierta una interrogación. ¿Quién es ese narrador cuyo padre le miente? ¿Cómo podrá encontrar el destino que desea encontrar? ¿Por qué está triste, o exultante o colérico, o inquieto? Formula preguntas y retrasa las respuestas.

También puede ser un inicio *in media res*, para luego rememorar lo anterior a ese momento, como hace Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* o ser un inicio más violento, más activo, o uno más suave, más moroso.

Conviene colocar al personaje principal y su entorno en las primeras líneas para que de entrada el lector se familiarice con él y sepa situarse en la trama. Los primeros párrafos deben incluir el carácter de la historia, el tono emocional y situar al lector: algo le pasa a alguien. Hay que lograr introducirlo desde el primer momento y presentar un punto de vista necesario a través del cual la historia será percibida, además, de proveer un marco en el que el protagonista se mueva. Es decir, se sitúa la historia (marco, momento, lugar, personajes y situación estable o dilema entre ellos).

Generalmente, la historia comienza cuando algo le sucede al protagonista. Es decir, con un punto de tensión que altera lo habitual.

#### *Variantes para arrancar:*

- A partir de una serie de preguntas.



Ejemplo: en *La venganza de David*, de Hans Werner Kettenbach, la trama parte de los interrogantes del protagonista.

Para Christian Kestner, tranquilo profesor de instituto, el viaje efectuado siete años atrás a la Georgia soviética no es más que un recuerdo, pero la actual visita de su antiguo intérprete, David Ninochvili, provoca en él graves incertidumbres. ¿Para qué habrá venido? ¿Querrá vengarse del flirteo de hace años entre Christian y su mujer? ¿Qué contactos mantiene Ninochvili con las facciones georgianas o con los antiguos servicios secretos soviéticos? Y, ya instalado en su casa, ¿cuál es la relación entre su invitado y la señora Kestner?

Después, construye castillos en el aire sin percatarse de que se adentra en un terreno peligroso y resbaladizo, donde tal vez deba enfrentarse a consecuencias insospechadas.

- A partir de una anécdota.

 Ejemplo: dice Ricardo Piglia: «El punto de partida de la historia está en la anécdota. Parto de un hecho que he vivido, que está luego presente o no en el texto terminado. Por ejemplo, en *Prisión perpetua* se trata de la experiencia de una mudanza de mi familia que para mí fue un momento importante y lo desarrollo narrativamente en una dirección que no necesariamente fue la de la experiencia real. Se trata de elegir qué tipo de vida podría haber vivido en caso de que tal cosa hubiera sucedido de otra manera. En otros relatos hay un punto de partida real y después hay un desarrollo narrativo que tiene su propia lógica».

- A partir de un testimonio.

 Ejemplo: es el testimonio de un narrador sobre un hecho puntual. Así empieza *La aventura de la casa deshabitada*, de Arthur Conan Doyle: «El asesinato del ilustre Mister Ronald Adair, ocurrido en circunstancias por demás extraordinarias e inexplicables, en la primavera del año 1894, despertó el interés de todo Londres y sumió en el espanto al mundo aristocrático».

- A partir de una carta.

 Ejemplo: así empieza *El color púrpura*, de Alice Walker:

«Querido Dios: Tengo catorce años. He sido siempre buena. Se me ocurre que, a lo mejor, podrías hacerme alguna señal que me aclare lo que me está pasando».

- A partir del diálogo.

 Ejemplo: *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig:

«—El punto cruz hecho con hilo marrón sobre la tela de hilo color crudo, por eso te quedó tan lindo el mantel.

»—Me dio más trabajo este mantel que el juego de carpetas, que son ocho pares... si pagaran mejor las labores me convendría tomar una sirvienta con cama y dedicar más tiempo a labores, una vez hecha la clientela, ¿no te parece?

»—Las labores parece que no cansaran pero después de unas horas se siente la espalda que está un poco dolorida».

- A partir de una descripción.

 Ejemplo: de un lugar, un individuo, un objeto. Así comienza *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad: «El *Nellie*, un bergantín de considerable tonelaje, se inclinó hacia el ancla sin una sola vibración de las velas y permaneció inmóvil. El flujo de la marea había terminado, casi no soplaba viento».

- A partir del discurso indirecto libre.

 Ejemplo: así comienza *Tomates verde fritos*, de Fannie Flagg: «El café Whistle Stop abrió la semana pasada, justo al lado de casa, junto a correos, y los propietarios, Idgie

Threadgoode y Ruth Jamison, dicen que les va muy bien. Idgie dice que como la gente sabe que a ella no le importa envenenarse, no cocina».

- A partir de la propia biografía.

 Ejemplo: así comienza *El gran Gatsby*, de Scott Fitzgerald: «En mis primeros y más vulnerables años, mi padre me dio un consejo que no ha cesado desde entonces de darme vueltas por la cabeza».

- A partir de un hecho histórico.

 Ejemplo: así comienza *La Cartuja de Parma*, de Stendhal: «El 15 de mayo de 1796, el general Bonaparte efectuó su entrada en Milán a la cabeza de aquel joven ejército que acababa de pasar el puente de Lodi, y de enterar al mundo de que, después de tantos siglos, César y Alejandro tenían sucesor».

Imposible decidir el primer párrafo o la primera página hasta establecer el tono y el ritmo de la narración, que ese inicio determina.

## **El desarrollo**

Muestra los intentos de los personajes para resolver los posibles problemas provocados por la situación planteada. Debe mantener la expectativa del lector.

Esta fase sitúa el planteamiento de conflictos secunda-

rios en relación con el principal, así como nuevos retos y la aparición de personajes secundarios que ponen en marcha nuevas líneas narrativas. Pospone la resolución del conflicto principal.

Puede estar constituido como una línea continua o con bifurcaciones; centrado en la psicología del protagonista o en las peripecias; avanzar desde una sola perspectiva o desde varias.

El desarrollo depende de la intriga perseguida. Así, para plantearte el desarrollo de tu relato, puede resultarte sugerente la clasificación de intrigas que establece Friedman: de destino, de personaje y de pensamiento.

Entre las intrigas de destino, señala:

- De acción: el interés se dirige a la evolución de los acontecimientos y a la solución del conflicto planteado. Un buen ejemplo lo constituye la novela de aventuras y la novela histórica, tal es el caso de *5H*, de Wu Ming; *La ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza o *Los pilares de la tierra*, de Ken Follet.

- Melodramática: el relato termina con la desgracia del protagonista, el cual ha sido sometido previamente a diferentes pruebas; este hecho origina la simpatía y conmiseración del lector hacia él. Ejemplo: la novela rosa *María* o *Love Story*.

- Trágica: la evolución y el desenlace son similares a los del tipo anterior, aunque el protagonista es responsable de su destino. Ejemplo: *El gran Maulnes*, de Alain Fournier.

- De sanción: protagonista satánico, aunque con algún rasgo admirable, que recibe un castigo final, como Don Juan.

- Sentimental: un protagonista supera diversas prue-

bas; al final se imparte justicia. Ejemplo: *El conde de Montecristo*, de Alexandre Dumas.

- De admiración: las cualidades del protagonista le permiten superar las dificultades en su camino. Ejemplo: *La busca*, de Pío Baroja.

Entre las intrigas de personaje:

- De maduración: el protagonista alcanza una madurez que no poseía al principio. Ejemplo: *Emilio*, de Rousseau, o *Wilhelm Meister*, de Goethe.

- De enmienda: el protagonista evoluciona a lo largo de la narración, modificando su comportamiento y ganándose de paso el aplauso del lector. Ejemplo: *Relatos hagiográficos*, *La letra escarlata*, de Hawthorne.

- De pruebas: el protagonista es sometido a diversas pruebas. Ejemplo: *Tío Vania*, de Chéjov.

- De degradación: el protagonista sigue una evolución negativa a lo largo del relato. Ejemplo: *El inmoralista*, de André Gide.

Entre las intrigas de pensamiento:

- De educación: el cambio afecta al mundo de las ideas. Ejemplo: *Huckleberry Finn*, de Mark Twain.

- De revelación: proceso autobiográfico y de descubrimiento del protagonista. Ejemplo: *El guardián entre el centeno*, de Salinger.

### **El final**

Desemboca en la resolución del problema, de forma evidente o sutil, y a menudo, de un modo inesperado. Sin

embargo, es bueno sorprender al lector, pero no con la sorpresa que proporciona un mago, que saca una paloma de un pañuelo. La sorpresa final causa sólo un impacto, un golpe de efecto, que finalmente no inquieta al lector más de lo que lo inquieta un chiste, que también es un golpe de efecto. Por lo tanto, si la historia contiene una situación fuera de lo común, no se debe esperar al final para revelarla. Es mejor presentarla desde el principio y que el narrador avance hacia la reconstrucción o la resolución de ese hecho especial o fuera de lo común.

Sea abierto o cerrado, se resuelva o no la crisis del personaje, o su objetivo, el final debe contener alguna conclusión implícita o explícita. En un final a la manera clásica, todos los hilos convergen y llegan al clímax. En cualquier caso, es recomendable sugerir un desenlace para que el lector lo complete desde su óptica.

Debe ser un momento emotivo. Es como una descarga de energía contenida. Es un punto de máxima presión.

Se puede relacionar con un viaje: si uno sabe adónde va, podrá prepararse para eso; pero si se sale en coche sin tener ninguna idea del trayecto, hay muchas posibilidades de no llegar a ninguna parte.

No puede ser forzado ni ornamental; tiene que ser funcional. Debe ser evidente con respecto a la historia narrada; ilumina lo que pasó antes.

No debe contener añadidos que el lector no necesita.

Del final depende en buena medida el desarrollo de la intriga. Otorga sentido al conjunto.

## La articulación del enigma

El planteamiento, desarrollo y final pueden responder a la articulación de un enigma cuya construcción, si bien está ligada al relato policiaco, es aplicable a todo tipo de relatos.

Según Austin Freeman la construcción del enigma pasa por estas fases: enunciado, desarrollo, resolución, y se puede ver con claridad en *El mono de barro*, de este autor:

### 1. El enunciado

Se plantea el enigma. El punto de partida de la investigación es similar a un arduo problema que se puede plantear en términos algebraicos. Podría ser: A y B son los protagonistas. El enigma se plantea tomando a A por B y viceversa.

Han desaparecido dos hombres. Uno ha muerto. El otro ha huido. El enigma planteado en el enunciado es: ¿cuál es el que ha muerto y cuál el que se oculta?

Freeman imagina un envenenamiento y parte de lo siguiente: ¿no podría A desempeñar el papel de un hombre envenenado para que las sospechas recaigan sobre B? Enseguida, A eliminará el cuerpo de B, quemándolo, y hará creer mediante indicios que el asesinato fue él mismo. Así, el enunciado comprende la desaparición de A: Gannet y el encuentro de cenizas mezcladas con arsénico.

### 2. El desarrollo

Durante el desarrollo se da a entender que el enigma es difícil de develar. Consta de dos partes ligadas entre sí: la

presentación de las pistas (en la trama se disponen datos, indicios, pistas que incrementan el suspense y confunden el camino hacia la resolución; puede haber pistas falsas que contribuyan al suspense, pero tienen que ser coherentes con el final de la narración) y el análisis y discusión de las pistas (abarca la hipótesis, el razonamiento y la interrogación):

El doctor Thorndyke investiga un crimen. Los razonamientos y las consecuentes hipótesis son los siguientes:

-Razonamiento procedente de la ciencia: el arsénico desaparece del cuerpo quemado.

-Interrogante: ¿cuál es entonces la causa de la mezcla encontrada?

-Razonamiento: el arsénico proviene de otra parte.

-Hipótesis: alguien lo ha esparcido entre las cenizas.

-Interrogante: ¿quién?

-Razonamiento: de los tres implicados en el enigma, Gannet, su mujer y su socio. Sobre estos dos últimos recaen las sospechas. Pero, mediante nuevos razonamientos, los descarta.

-Hipótesis: el culpable es aquél a quien todo el mundo considera la víctima. Aquí se entrecruzan los razonamientos imaginarios de los otros testigos, actores, narradores, y el razonamiento real del investigador.

-Interrogante: ¿puede ser culpable Gannet?

-Razonamiento: enumera y analiza los posibles motivos: celos, venganza, codicia, deseo de escapar a una situación, y miedo.

### 3. La resolución

Se resuelve el enigma. Es importante que no queden cabos sueltos. Un buen método es construir simultáneamente el principio y el final, sin olvidar las situaciones intermedias:

Descubre la culpabilidad de Gannet, y lo reconoce vivo y transfigurado en alguien llamado Newman.

A menudo, la novela consiste en la transformación de un estado inicial en otro final. Compararlos entre sí es un mecanismo útil para encontrar el sentido profundo de la evolución.

#### **La distribución más conveniente**

Te preguntarás si te conviene distribuir tu novela en capítulos, en fragmentos numerados o no fragmentados, o de una forma diferente adaptada a tu historia.

Asimismo, si se trata del cuento, te preguntarás cómo distribuirlo para atrapar al lector.

¿Cuál es el modo más apropiado?

Todo depende de la intriga, que podría dividirse bastante naturalmente entre las escenas de acción y los momentos de narración o los pasajes a intrigas secundarias.

Si recurres a la división en capítulos, recuerda que un capítulo es una unidad dentro de la estructura total de la novela. La división en capítulos responde a la distribu-

ción de las situaciones principales. Cada capítulo debe tener el contenido suficiente para el avance de la historia.

Por lo tanto, los capítulos distribuyen la materia narrativa en bloques independientes pero relacionados entre sí y facilitan la lectura de la novela. Son subestructuras dentro de la estructura general que indican a su manera los distintos episodios.

A la vez, en cierto sentido, un capítulo de una novela se puede equiparar a un cuento, porque, como éste, debe tener un principio que atraiga y un final sugerente; en el caso del capítulo, debe despertar el deseo de leer el capítulo siguiente. Debe constituir una unidad en sí mismo, y estar al mismo tiempo muy bien conectado con los demás.

La mayoría de las veces los capítulos se ordenan según la aparición o la resolución de los obstáculos que surgen en la novela.

Cada capítulo debe contener suficiente material para que la historia avance. Cuando se alcanza una ruptura verdadera en la narración, con un cambio de decorado, de período, o de personajes, es posible que se haya llegado naturalmente al final de un capítulo. Pero también se pueden introducir pausas menos significativas que no exigen la ruptura de un final de capítulo, sino solamente un blanco entre dos momentos, que da a entender que hay un cambio de centro de interés.

Por su parte, el cuento está distribuido en párrafos, cada uno de los cuales contiene una información puntual, y a su vez se conecta con los anteriores y los posteriores.

Ten en cuenta que una de las tareas del escritor es retomar cada tanto la información. El hecho de «retomar» marca la diferencia entre el relato como simple acumulación de información y el cuento como trama coherente y eficaz.

### **El diseño formal**

Tal vez, una solución sea planificar la forma que darás a los capítulos de la novela o a los párrafos del cuento.

En la novela, caben las siguientes opciones:

- Los capítulos pueden ir señalados por un número que los diferencie entre sí, por un título indicador del contenido, o estar separados por el cambio de página solamente, sin otra indicación. Pueden ser bloques enteros o estar subdivididos en fragmentos.

- La relación entre los capítulos puede ser continua y causal o discontinua. Ya que pueden vincularse en forma alternada, estableciendo dos bloques paralelos; pueden ser varias historias intercaladas; pueden ser voces que se «turnan» para contar la misma historia. Pero también pueden estar todos narrados desde el mismo punto de vista, o desde diferentes perspectivas.

- En cuanto a la extensión, pueden ser breves o largos; muchos o muy pocos; capítulos con principio, medio y desenlace (como si fueran cuentos), o simples fragmentos largos y breves.

- También puede no haber capítulos. En la narrativa

actual, algunos novelistas eliminan la división en capítulos y prefieren dividir el desarrollo en secuencias o fragmentos, o lo amplifican tanto que la novela se desarrolla en un único bloque entero sin división en capítulos, o un bloque fragmentado en otros bloques de diferente extensión.

En cualquier caso, si dejas espacios en blanco entre capítulo y capítulo, entre fragmento y fragmento, entre párrafo y párrafo, éstos determinan un tipo de distribución del texto y son impulsores de la trama, pues interrumpen, aceleran, comprimen o fracturan la historia y marcan una especie de sendero para el lector. Por lo tanto, no debes dejar dichos espacios de forma arbitraria.

### **De la distribución depende el ritmo**

La novela se puede comparar con una sinfonía musical constituida por una sucesión de impactos emocionales que culminan en el desenlace.

Su ritmo viene dado por la distribución de los acontecimientos en el relato: más o menos veloz, más o menos lento. No hay que forzarlo, porque debe estar determinado por el estilo del autor y el estilo no se fuerza, es producto de la necesidad, la autenticidad y la naturalidad.

Decide la articulación de la novela cuando hayas decidido el tratamiento que le darás a ésta. Así, el número de episodios o secuencias necesarios te indicarán las divisiones correspondientes. Estas divisiones son las pausas que se le ofrecen al lector y los puentes entre momentos diferentes de la misma narración.

Una novela larga se puede dividir en partes (primera, segunda, tercera), y cada parte debe estar compuesta por un conjunto ligado a los de las partes restantes, pero debe ser autónoma en algún sentido: en el momento de la historia, en el espacio en el que la misma se desarrolla, en la relación entre el personaje principal y los restantes, etcétera.

Generalmente, una novela corta forma una única unidad. Su ritmo es más rápido, aunque también puede estar dividida en partes y en capítulos.

Un cuento corto se divide en párrafos.

El ritmo puede coincidir con la distribución matemática del material. Algunos escritores, como Milan Kundera, planifican en forma matemática el conjunto de la novela, la división en partes y en capítulos. Están obsesionados por las cifras. Los contrastes entre los tiempos que marcan el ritmo de cada capítulo le surgen junto con la idea inicial de la novela. Él compara la novela con la música: una parte es un movimiento, cada una de ellas tiene su propia perspectiva y su propia duración, y los capítulos son compases. A la vez, cada parte está constituida por un número determinado de capítulos y cada capítulo, por un número de páginas; de manera que cada parte podría llevar una indicación musical. Lo explica de la siguiente manera: «La división de la novela en partes, de las partes en capítulos, de los capítulos en párrafos, dicho de otro modo la *articulación* de la novela, la quiero muy clara».

## **Puedes hacer la prueba**

### *Para escribir el inicio*

Escribe el primer párrafo o la primera página de formas diferentes hasta encontrar la más contundente. Si es posible, incluso, radicalmente distintas, desde varios puntos de vista, desde un punto de vista interno (una reflexión, o un pensamiento) o un punto de vista exterior al narrador (a través de los ojos de un simple espectador).

### *Entre el inicio y el final*

Si tu relato empieza y acaba con una escena, plantéate los objetivos de la primera escena en relación con la historia completa. Haz una lista de ellos según su importancia. Haz lo mismo con la última.

Puedes empezar la primera escena describiendo algunos objetos que consideres importantes. Visualizarlos, situarlos apropiadamente, darles la importancia adecuada según su magnitud y trascendencia, siempre mediante la correcta utilización del lenguaje. Al finalizar, presta mucha atención a esos elementos del principio y analiza si tienen que volver a aparecer transformados o ya lo han hecho durante el proceso.

## *Esquemas narrativos*

Conocer algunos esquemas narrativos básicos te puede ayudar antes de lanzarte a escribir o durante la escritura de tu historia. Pueden funcionar, como la carta del navegante, para controlar que no te desvías del punto de llegada y que el camino que efectúas es el adecuado, o como un estetoscopio, para escuchar los latidos o la respiración del texto.

Sin embargo, un esquema completo y exacto no garantiza la validez del cuento o la novela, del mismo modo que el hecho de que un gran arquitecto diseñe los planos de un edificio no es garantía de la correcta ejecución de la obra. Por lo tanto, otórgales tú un valor según lo que te aporte, en lugar de tomarlo como un instrumento incuestionable.

### **Es un modo de organizar la historia**

El esquema puede funcionar como hilo conductor, como columna vertebral del relato. Te puede orientar para saber por dónde y cómo ampliarlo, extenderlo, continuarlo. Incluso te puede ayudar a salir de un bloqueo, dado que es un contenedor de ideas.

No a todos los novelistas les resulta útil trazar un esquema previo a la escritura, algunos ni siquiera lo

hacen durante el proceso, en cambio, para muchos es un instrumento imprescindible.

Entre los primeros encontramos a Stendhal, que en una carta a Balzac le dice: «Yo había hecho en mi juventud algunos planes de novelas, y escribiendo planes me hielo. Compongo veinte o treinta páginas, luego tengo necesidad de distraerme: un poco de amor, cuando puedo, o alguna orgía; a la mañana siguiente lo he olvidado todo, y leyendo las tres o cuatro últimas páginas del capítulo de la víspera, me viene el capítulo del día. Dicté el libro que usted defiende (*La cartuja de Parma*) en sesenta o setenta días. Me empujaban las ideas».

Entre los segundos está Michel Butor: «No puedo empezar a escribir una novela hasta después de haber estado estudiando durante meses su disposición, hasta que ha llegado el momento en que estoy en posesión de esquemas cuya eficacia expresiva, en relación con esa región que desde el principio apelaba a mí —la novela se hace sola y el novelista es el instrumento de su venida al mundo—, me parece, por fin, suficiente. Provisto de este instrumento, de esta brújula, comienzo mi exploración, empiezo mi revisión, pues esos mismos esquemas de que me sirvo y sin los cuales no hubiera osado ponerme en camino, me veo obligado a hacerlos evolucionar según aquello mismo que ellos me permiten descubrir».

### **Tu esquema ideal**

Las variantes para confeccionar el propio esquema son casi tantas como cuentos y novelas existen. Algunas variantes son clásicas. Confeccionarte tu propio esquema

puede resultar cómodo para aclarar las ideas o para encontrar una organización en la que no se habría reparado sin él.

El esquema que subyace a muchos de los relatos conocidos tiene tres partes bien diferenciadas que corresponden a los siguientes grandes momentos:

1. Un personaje central quiere algo.
2. Lo persigue a pesar de la oposición que encuentra (en la que, quizá, se incluyan sus propias dudas).
3. Gana, pierde o se inhibe.

Otros esquemas narrativos conocidos que puedes emplear a tu manera son los siguientes:

- Equilibrio-Desequilibrios-Equilibrio.

Presenta un breve equilibrio inicial, una serie de desequilibrios sucesivos y dinámicos: perturbación, reacción y tentativa de reparación, y la vuelta al equilibrio que se diferencia del inicial.

- Variante con final feliz.

Es una variante tradicional del esquema anterior.

- Variante de Larivaille.

Paul Larivaille habla de equilibrio inicial, perturbación, transformaciones, resolución y estado final, o sea, como un juego de una fuerza estática inicial, fuerzas dinámicas que alteran el orden y una fuerza estática que lo reacomoda.

- Variante del fracaso del héroe.

*Madame Bovary* es una tragedia sobre el adulterio, que se ha comparado con *Fedra* de Racine. En ella chocan el temperamento prosaico de Charles y el temperamento novelesco de Emma, desde sus dos puntos de vista. La historia es la relación de ambos.

Se centra en la lucha de Emma por ser feliz en vano con su marido y los intentos de serlo con sus amantes. Entrelazada, está la historia de Charles y su lucha para hacer feliz a su mujer; el primer y el último capítulo están focalizados en él y no en Emma; la historia de Emma está enmarcada por la historia de él.

- La propuesta de Claude Bremond.

Para Bremond, la secuencia narrativa debe ser planificada como un árbol de alternativas. Así, todo proceso narrativo puede ser descompuesto en una secuencia de tres funciones: posibilidad de la acción (planteamiento), acción en transcurso (confrontación), acción cumplida (resolución).

- Actancial.

Para muchos novelistas, el esquema más útil se basa en la actuación de los personajes (actantes) y en los personajes mismos.

Así, Greimas distingue seis actantes, sobre los que se puede planificar la acción total. Este esquema sirve para otorgarle significado a cada personaje y para establecer con precisión las relaciones entre ellos:

1) Sujeto: inicia la acción y en él se centran los hechos, el dilema y la resolución; concentra la búsqueda y el deseo.

2) Objeto: es lo buscado y lo deseado.

3) Oponente: se enfrenta al sujeto.

4) Ayudante: colabora para que el sujeto pueda alcanzar su meta.

5) Destinador: fuerzas o personajes que pueden influir sobre el objeto.

6) Destinatario: el que se beneficia del objeto.

### **Los ejes de la intriga**

En una novela, es posible trazar la curva de la distribución de la intriga. Se debería poder obtener una curva ascendente hasta el punto culminante del desenlace.

En uno de los ejes se sitúan los capítulos y los principales acontecimientos. En el otro, los grados de interés y tensión. La progresión debe presentar las irregularidades, los momentos que indiquen la relajación de la tensión después de un paroxismo: las escenas principales que aviven el interés. Las intrigas secundarias. Las variaciones de la atmósfera que hagan volver a bajar la curva y, como los afluentes de un río, hagan remontar el interés hacia nuevas cumbres.

### **El plan del best seller**

Trabajar la línea argumental de modo que una de las últimas escenas tenga un gran poder emocional es uno de los

trucos del libro concebido como best seller. En realidad, la técnica más sencilla para mantener viva la curiosidad del lector, empleada por muchos autores de best seller, es la de iniciar el primer capítulo con un dilema que abre una expectativa, la cual se resuelve después de unas cuantas páginas; acto seguido se abre una nueva expectativa, y así sucesivamente.

### *Principio, medio y final*

Las primeras escenas deben implantar sólidamente la cuestión dramática principal y crear expectación, para incluir a continuación escenas dramáticas secundarias. Una vez obtenido el clímax tendrás que decidir si avanzas de modo lento o rápido hacia otra escena crucial. El final de la historia debe contener una escena importante en la que los principales personajes se enfrenten y resuelvan el tema principal favorablemente para ambos o desfavorablemente para uno de ellos.

 Ejemplo: *El padrino*, de Mario Puzo, se desarrolla de la siguiente manera:

Se construye una escena fuerte mediante una secuencia temporal directa. Se empieza con una catástrofe repentina que sugiere una serie de preguntas no explícitas: ¿cómo sucedió?, ¿cómo pudo suceder?

La intriga se inicia cuando Tom Hagen, que está trabajando en su despacho, recibe una llamada de Jack Woltz, quien le lanza toda suerte de maldiciones y amenazas. El autor retrocede en el tiempo y se despliegan escenas mínimas en las que se explicitan las características y emociones de los personajes. Presenta a Woltz.

## La trama en cine

La trama del relato fílmico, sostenida por los personajes, puede aportarte ideas para tramar la narración escrita.

En cierto modo, el montaje del cine es sinónimo de trama en la novela o el cuento. Se refiere a la articulación de los diferentes planos y secuencias que constituyen el film. En la novela equivaldría a la sintaxis de las secuencias, los episodios, etc., al «acomodamiento» de la historia en el discurso narrativo.

Habitualmente presenta tres bloques:

- **Planteamiento:** se presenta la historia, los personajes y la situación. Se inicia con una ruptura en la acción dramática. Hay que plantear el problema que se resolverá en el final. Sucede algo que dispara un conflicto, un acontecimiento que marca un cambio.

- **Confrontación:** se define el conflicto que enfrenta al protagonista con lo que dificulta el logro de la meta que se ha propuesto, mediante una serie de incidentes. Esa ruptura inicial que rompe la linealidad les motiva para alcanzar esa meta.

- **Resolución:** se recogen los hilos lanzados anteriormente. Crece la acción hasta el final.

Hacia el final de cada una de estas partes, se produce un nudo de acción, que es un incidente, un episodio o un acontecimiento que le hace tomar otra dirección y que orienta al espectador a través de la historia.

Del cine puedes retomar el montaje y la estructura de

una película para trasladarlo al cuento o a la novela. Por ejemplo, *Babel* es una película muy intensa sobre la dificultad de entenderse, la soledad y la violencia, presenta una trama compleja entre varias historias en diferentes lugares del mundo. ¿A qué novela te lleva?

### **Puedes hacer la prueba**

Al escribir un esquema para un relato basado en las acciones principales del personaje principal pregúntate:

- ¿Qué hacen el personaje principal y los secundarios entre el principio y el final del relato?
- ¿Qué cambios o qué transformación determinan en él o en ellos sus acciones?

A continuación, escribe un breve guión del relato con las acciones en ese orden o en el que consideres más adecuado para que la historia crezca. Puedes trabajar con un relato nuevo o con uno de los que ya tienes escritos y quieres expandir.

## *Variaciones de la trama*

¿Cómo armar una construcción sólida que se sostenga a la hora de narrar?

La trama del cuento se caracteriza por estar hilada en torno a un eje y por expandir un núcleo de acción, un acontecimiento principal que da un giro en el desenlace. En el caso de la novela, podría caracterizarse por la unidad de tiempo, lugar y acción; es una opción entre otras.

### **Clásica o actual**

Una novela a la manera clásica tiene estructura argumental, con planteamiento, desarrollo y final. Presenta una trama principal con uno o varios personajes principales que persiguen una meta. En el desenlace, todas las tramas convergen y llegan al clímax, es un punto de suma intensidad, donde se resuelve todo, se atan los cabos y el círculo se cierra.

El lector puede seguir los altibajos del protagonista o los protagonistas a lo largo del camino hacia dicha meta; sabe en todo momento en qué punto de la trama se encuentra, y está pendiente de lo que va a pasar a continuación.

En la novela actual no es así, el tema tratado y su tratamiento responden a la convicción de que cada individuo tiene su verdad personal, que suele ser contradicto-

ria. Introduce variantes que no permiten encasillarla. El desconcierto es el aspecto productor de la trama, tanto de la historia como del discurso.

Así, no desarrolla un argumento, planteamiento, desarrollo y desenlace, sino que los personajes y el escenario pueden estar fragmentados o esbozados de forma incompleta o sutil, y éstos pueden actuar de forma contradictoria, se definen más por lo que hacen y lo que dicen que por la caracterización que antes se hacía. Es común el desorden temporal o el tiempo circular, puede empezar en el final y terminar en el principio o en medio de la historia (llevado al extremo por Julio Cortázar, en *Rayuela*, que propone que sea el lector quien decida cómo leer su novela o por Carlos Fuentes, en *La muerte de Artemio Cruz*); recurrir al simbolismo (como en los relatos de Kafka) o al uso del *flash-back*, la memoria como detonante de la historia en *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, en que la historia lineal se ve interrumpida con el recuerdo de hechos sucedidos en el pasado, o presenta un tiempo no lineal, final abierto, un personaje poco activo, como *El amante*, de Marguerite Duras.

Con la tendencia a difuminar los géneros, guarda unos límites cada vez más cercanos a la poesía o el ensayo, combina autobiografía, ensayo y ficción, como lo hace, entre muchos otros, Enrique Vila-Matas en *El mal de Montano*.

### **En el cuento, según William Boyd**

William Boyd señala que hay siete categorías, en las que caben casi todos los tipos de cuento.

1. El *event-plot story* (una traducción aproximada sería «cuento basado en una trama de hechos»). En estos cuentos, casi sin excepción, lo más importante es la estructura argumental; la narrativa se adapta al molde clásico: planteamiento, nudo y desenlace.

2. El cuento chejoviano que consiste en observar la vida en toda su banalidad, su tragicomedia, y rehusar a juzgarla. Rehusar condenarla y ensalzarla. Registrar las acciones humanas tal como son y dejar que hablen por sí solas (hasta donde puedan hacerlo), sin manipularlas, censurarlas ni elogiarlas.

3. El cuento «modernista» (en la órbita de las lenguas anglosajonas, el término «modernista» alude a las vanguardias de principios del siglo xx). Se trata de un tipo de cuentos caracterizados por tener significados ocultos y la inaccesibilidad en el subtexto. La oscuridad voluntaria da resultado en el cuento; a lo largo de una novela, puede ser muy tediosa.

4. El cuento cripto-lúdico. Aquí, la narración presenta su superficie desconcertante de un modo más abierto, como una especie de desafío al lector; recordamos de inmediato a Borges y Nabokov.

5. La «mininovela». Su nombre lo dice todo. Es una de las primeras formas que adoptó el cuento (otra es el *event-plot story*). Hasta cierto punto, es un híbrido —mitad novela, mitad cuento— que intenta lograr en unas pocas decenas de páginas lo que una novela consigue en cuatrocientas: una larga lista de personajes y abundantes detalles realistas.

6. El cuento poético-mítico. En fuerte contraste con la anterior, se diría que quiere apartarse al máximo de la novela realista.

7. El falso cuento biográfico. Es la categoría, en apariencia, más difícil de definir. Podría decirse que es el cuento que, de forma deliberada, toma y copia las propiedades de otros géneros literarios fuera de la narrativa: la historia, el reportaje, las memorias.

### **En la novela**

La trama puede adoptar una disposición:

1. Convergente y conclusiva. Los elementos convergen en el desenlace. Es el caso de la novela clásica.

2. Divergente. Los elementos no confluyen en el desenlace. Es cuando el final no se explicita. Milorad Pavić, en *Paisaje pintado con té*, construye la novela con el modelo del crucigrama, y, en consecuencia, propone leerla de dos formas: una horizontal y otra vertical. Al final del libro deja una página en blanco para que el lector anote el desenlace de la novela, como solución del crucigrama e incorpora cartas y planos arquitectónicos.

3. Concéntrica. Los elementos giran en torno a un núcleo central y lo explican. Es una trama nítida y sintética en la superficie y con mucha mayor ambigüedad en los desarrollos que se urden en un plano más profundo, como en *El amante de mi madre*, de Urs Widmer, y

que confluyen en el final, aunque éste puede ser abierto.

4. Dispersa y difusa. No hay organización precisa ni definida. Es un conjunto de incidentes disgregados, como en las novelas de Alain Robbe-Grillet y de Nathalie Sarraute, donde la aventura corresponde a la escritura, se le da importancia al aspecto formal de la narración, lo que provoca verborreas interminables. Nathalie Sarraute encara diálogos y monólogos en varias de sus novelas sin que el lector sepa quién los pronuncia. *Parábola del naufrago*, de Delibes, o *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, trabajan la aventura de la escritura. Tienen una gran elaboración verbal, aunque la historia es muy simple.

5. Abierta. Es una suma de elementos integrantes sin cerrar la estructura. Así ocurre en *Hija de la Fortuna*, de Isabel Allende, y la autora dice que este tipo de final le permitió conectar esta novela con la siguiente.

6. Interrogación-respuesta. Un núcleo interrogativo y varias respuestas o al revés. Como hemos visto en las variantes de inicios, en *La venganza de David*, de Hans Werner Kettenbach, la trama parte de los interrogantes del protagonista.

7. De repetición. Repetición de una idea o núcleo en un modo idéntico o con adición de algún elemento nuevo cada vez que se repite. Por ejemplo, de una frase, como pasa en *Corazón tan blanco*, de Javier Marías.

8. «En punto atrás». Con avances y retrocesos. Que la trama transgreda la linealidad cronológica no quiere de-

cir que no puede presentar los hechos en una sucesión semejante a la vida real, sino que puede alternar esa sucesión con saltos hacia atrás y hacia delante, algo que en la vida no sucede. Por ejemplo, *Deudas y dolores*, de Philip Roth.

9. Trenzada. Tejida por varias intrigas de uno o más personajes. Intenta ser un relato estereoscópico, como en *El cuarteto de Alejandría*, la serie de novelas de Lawrence Durrell.

10. De contrapunto. *La posibilidad de una isla*, de Michel Houellebecq, es una especie de viaje filosófico entre dos polos: el afán de inmortalidad que subyace al inicio de cada vida humana y la conciencia de su irrelevancia en el orden cósmico, y la trama se organiza como una narración en contrapunto.

11. Historias engarzadas. Se interrumpe el orden de una historia para contar otra encuadrada en ella. En *La felicidad*, de Maupassant.

12. Con simetrías. Una narración puede producir su sentido o encontrar su dirección recurriendo a elementos idénticos con variaciones puntuales, o sea a las simetrías que manifiestan ciertas diferencias. Por ejemplo, dos retratos, dos escenas, dos motivos análogos, permiten acercamientos significativos. Así sucede en *Madame Bovary*, de Flaubert.

13. Paralela. Las historias expuestas tienen idéntica importancia. Son dos escenas homólogas entre las que hay una correspondencia interna.

14. Cajas chinas. En lugar de «la trama» se podría hablar de las tramas que entretienen un relato, semejante al hojaldre o a las capas de la cebolla. En *El asesino ciego*, de Margaret Atwood, hay una trama que avanza a través de la memoria de Iris Chase, de noticias de prensa y de una novela dentro de la novela.

15. Analizante. Una proposición inicial que se desarrolla a continuación, como en la novela estructurada sobre el enigma. Por ejemplo: *La comedia humana*, de Honoré de Balzac.

16. Sintetizante. La idea final se deduce de las anteriores, como ocurre en la novela policiaca. Suele ser inductiva. Al contrario que la anterior, un texto de estructura inductiva parte de lo particular para llegar a lo general. Se ofrecen al principio datos, ejemplos, casos concretos o ideas secundarias, de los que se obtiene al final la idea principal.

### **Cada historia exige su forma de ser contada**

Una variante de la trama es implicar al lector como personaje.

En *No mires hacia atrás*, de Frederic Brown, el truco principal de la trama consiste en implicar en ella al lector. Así, un narrador protagonista, por momentos, se desdobra en testigo y amenaza directamente al lector, incorporándolo a la trama: «Limítese a permanecer sentado y descanse. Trate de divertirse con esto: es el último cuento que va usted a leer en su vida; o casi el último».

## **Puedes hacer la prueba**

Imagina otras opciones.

Por cierto, también recurriendo a la metáfora textil puedes «inspirarte» para imaginar la trama necesaria para tu historia. Por ejemplo, la doble-triple tela es una estructura en la que se tejen simultáneamente dos (o tres) sistemas de urdimbre, generando dos o (tres) tejidos independientes que pueden ligarse entre sí; el estilo Chimayó es un motivo central enmarcado por franjas rayadas; el estilo Saltillo es una forma rectangular con fondo estampado y bordes que enmarcan un motivo central, generalmente un diamante dentado; y un fleco es un borde decorativo de hilos colgantes.

Todo esto sugiere la vinculación entre el esquema y el diseño gráfico.

Intenta rellenar el esquema de una trama con forma de espiral, de triángulo, de árbol, o inventa un dibujo abstracto o más figurativo según las necesidades del mundo que quieres narrar.

¿Cuál crees que podría ser la tuya?

## *Las fórmulas fijas*

Los géneros literarios emplean un esquema que se repite. Tomarlos como modelos y crear sobre ellos las variantes que el cuento o la novela nos reclamen, puede ser una idea de mucho provecho, como ya lo demostraron numerosos escritores que han elaborado la trama según esos moldes.

Cuando inventas un argumento, sabes qué pretendes sugerir con tu relato, tienes una intención y para que ésta se concrete recurrir a un formato preestablecido y escoger una variante de las existentes puede ser un buen camino de experimentación que te ayude a ajustar el camino definitivo. Sobre ellos, puedes producir el propio, ligado a la intención que persigas con tu historia.

### **Del cuento maravilloso**

Es Vladimir Propp quien investigó la trama de los cuentos de hadas y censó en ellos treinta y una categorías, según la función que el personaje cumple en la fábula. Estas categorías se combinan entre sí dando lugar a los cuentos, y afirma que «la Fechoría o la Carencia generan la intriga rompiendo el equilibrio inicial».

Según las divisiones de Propp, puedes ensayar tus propias combinaciones para armar una intriga. Son las siguientes:

1. ALEJAMIENTO: un miembro de la familia se aleja de la casa.
2. PROHIBICIÓN: el héroe es objeto de una prohibición.
3. TRANSGRESIÓN.
4. INTERROGATORIO: el agresor intenta obtener informaciones.
5. INFORMACIÓN: el agresor recibe información sobre su víctima.
6. ENGAÑO: el agresor intenta engañar a su víctima.
7. COMPLICIDAD: la víctima se deja engañar.
8. FECHORÍA: el agresor daña o perjudica a uno de los miembros de la familia.
9. MEDIACIÓN: se divulga la noticia de la fechoría o la carencia.
10. PRINCIPIO DE ACCIÓN CONTRARIA: el héroe acepta o decide actuar.
11. PARTIDA: el héroe se va de casa y vive múltiples aventuras.
12. PRUEBA: el héroe es sometido a una prueba, si la supera recibirá un objeto mágico.
13. REACCIÓN DEL HÉROE: supera o no supera la prueba.
14. RECEPCIÓN DEL OBJETO MÁGICO.
15. VIAJE: desplazamiento en el espacio entre dos reinos.
16. COMBATE: el héroe y el agresor se enfrentan en un combate.
17. MARCA: el héroe es marcado por algo.
18. VICTORIA: el héroe se apodera del objeto buscado.
19. REPARACIÓN: el daño inicial es reparado o la carencia colmada.

20. REGRESO: el héroe emprende el regreso.
21. PERSECUCIÓN: el héroe es perseguido por el agresor.
22. SOCORRO: el héroe es socorrido.
23. LLEGADA DE INCÓGNITO.
24. PRETENSIONES MENTIRASAS: el falso héroe pretende haber ejecutado la hazaña.
25. TAREA DIFÍCIL: se propone al héroe una tarea difícil que revelará su identidad.
26. CUMPLIMIENTO DE LA TAREA.
27. RECONOCIMIENTO: el héroe es reconocido por la marca.
28. DESCUBRIMIENTO: el falso héroe o el agresor es desenmascarado.
29. TRANSFIGURACIÓN: el héroe recibe una nueva apariencia.
30. CASTIGO: el falso héroe o el agresor es castigado.
31. BODA: el héroe se casa, asciende al trono o recibe una recompensa.

## **De la novela rosa**

La trama principal de una novela romántica es una historia de amor que empieza con el encuentro del héroe y la heroína y que suele acabar en matrimonio, aunque la intriga puede prolongarse más allá. Debe desarrollarse entre los personajes principales una verdadera relación, aunque no excluye el amor-odio.

Las escenas de tensión sexual se distribuyen a lo largo de la trama, y en algunas saltan chispas. Se excluyen las demasiado cruentas, gráficas o sangrientas; tampoco sue-

len aceptarse determinados temas, que son tabú (como el incesto).

La historia ha de rematarse bien, de forma coherente con el resto de la narración, sin finales abruptos, y con un pequeño anticlímax.

El eje se centra en cómo llevar a buen puerto ese desarrollo. Los clichés típicos son el triunfo del amor, la supremacía del bien sobre el mal y el final con los protagonistas vivos y juntos. En las clásicas, como las de Corín Tellado, los hechos se presentan de manera abierta, pero no tocan asuntos escabrosos, o políticamente incorrectos, como la homosexualidad, el aborto, el sexo oral o las drogas, así como tampoco indaga sobre las diferencias sociales.

Puede empezar, por ejemplo, con una pareja que se lleva mal, y terminar cuando inician su segunda luna de miel.

### **De la novela de aventuras**

Se construye a partir de una serie de episodios y aventuras, una búsqueda de algo desconocido. Presenta a los protagonistas emprendiendo largos viajes con múltiples peripecias: raptos, naufragios, fugas, encuentros, reconocimiento, etcétera, peligros por el camino que amenazan su vida, y por fin, una lucha con la muerte a la que logran vencer, como sucede en *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad.

Emilio Salgari, Julio Verne, Jack London, Melville, Conrad, Francisco Coloane, entre otros, son maestros de la novela de aventuras. También lo han sido para Luis Sepúlveda, que narra *Un viejo que leía novelas de amor*.

## De la novela histórica

La estructura de la novela histórica clásica, según dice Lukács, «descansa en una proliferación de choques sociales encadenados, y los personajes representan fuerzas sociales». Emplea los mecanismos de la novela realista.

La novela histórica actual lleva a cabo procedimientos narrativos de la novela contemporánea, la historia narrada busca su discurso propio.

## De la novela epistolar

Está sostenida por una serie de cartas, que pueden ser las cartas enviadas o las enviadas y las respondidas. Pueden abarcar todo el libro o ser parte de él.

La estructura de la novela epistolar se basa en los siguientes aspectos:

- Utiliza la correspondencia y el diario íntimo. Tiene un matiz autobiográfico.

- Juega con el tiempo novelesco y produce una construcción simétrica entre la serie de cartas. Existe una distancia en el tiempo: en el que se escribe la carta, en el que se lee y del que cada carta puede hablar.

- Las fechas consignadas en las cartas dan cuenta del momento histórico al que pertenecen.

- Es una especie de novela escrita en primera persona en la que el narrador o los narradores muestran parte de su privacidad y su vida íntima.

Opciones para poder trabajar:

- Las cartas se intercambian, como en *La nueva Eloísa*, de Rousseau.

- Las cartas se descubren, como en *Las amistades peligrosas*, de Laclos, en la que dos intrigas se entremezclan.

- Las cartas dan paso a numerosas voces, como en *La ciudad y la casa*, de Natalia Ginzburg, en la que a través de las cartas de distintos personajes se va tejiendo la historia, de la que dan cuenta las distintas voces.

- El lector es un *voyeur* que sorprende las intimidades y los secretos de los personajes y siempre sabe más de lo que los protagonistas se confían en sus cartas.

### De la novela policiaca y negra

Muchas novelas y algunos cuentos se construyen a partir de cierta trama detectivesca, pero lo policiaco en sí no es esencial para la trama, sí lo es, en cambio, el suspense.

Expone un hecho delictivo en torno al cual se desarrolla una investigación, es el desciframiento de un enigma, propone un misterio por resolver, como en *El talento de Mr. Ripley*, de Patricia Highsmith.

En el centro de la trama hay un misterio que se va revelando poco a poco, la narración se mueve, se despliega, desarrolla, avanza, retrocede, aclara o confunde, se lía o se resuelve.

El suspense depende del mayor o menor sentimiento de incertidumbre ante el desenlace de los acontecimientos.

Su esquema básico es:

- Misterio inicial (un crimen).

- Búsqueda e indagación.
- Solución y descubrimiento del culpable.

La arquitectura del relato criminal típico concibe la intriga a partir del final, luego despliega los datos o indicios que la articulan y los dosifica entre las distintas etapas del proceso. Conan Doyle ejemplifica de una forma magnífica la arquitectura del relato criminal.

La novela negra es una variante de la novela policiaca o un cambio de punto de vista. Con Hammett y Chandler, el realismo ocupa la novela policiaca y las novelas hablan de la corrupción policial y política; el crimen se vuelve sucio y el ambiente criminal se refleja sórdido. Une experimentalismo, introspección, realismo y problemas sociales.

La denuncia social es el núcleo, pero la estructura sigue el esquema de juego planteado por la novela de enigma: se ha cometido un crimen, se desconoce quién es el culpable, un investigador interroga a los sospechosos, busca pistas, analiza y deduce, y llega a la conclusión de que el culpable es alguien impensable.

### **De la novela de terror**

Puedes trazar diferentes esquemas dinámicos para desarrollar los puntos de tensión en un relato de terror. Se denomina dinámico porque es el resultado de un juego entre la tensión y la distensión.

Consiste en trazar una ruta en la que se señalicen unos cuantos momentos clave, indicadores de los cambios, coincidentes o no con el clímax. Estos momentos se

narran brevemente para desarrollar posteriormente el relato basándose en ellos. La ruta (o el esquema) puede trazarse tomando como hitos los siguientes aspectos:

- El argumento: los indicadores serán los nudos principales del relato.
- El narrador: los indicadores corresponderán a los cambios informativos.
- El personaje: los indicadores corresponderán a sus acciones. Las acciones de los personajes pueden situarse en un ámbito productor del clima inquietante.

Tal vez te conviene primero elaborar la intriga y, una vez elaborada ésta, puedes trazarte diferentes esquemas, similares a hojas de ruta, hasta decidir cuál te resulta más útil para distribuir los momentos inquietantes, enigmáticos o tensos del relato; es un sistema que permite equilibrar este tipo de relato y conseguir que el ritmo no decaiga.

### **Del relato de ciencia ficción**

Son las proyecciones fantásticas o imaginativas de la ciencia en el futuro. La trama debe explicar cómo se plantean los problemas de los personajes, cómo éstos buscan diversas soluciones y cómo llegan a la solución, o cómo fracasan en su intento.

- La estructura: se sostiene sobre una serie de momentos vinculados a la novela de aventuras, con verbos que indican acciones o movimiento y en un ambiente que muestra de manera plástica y concreta múltiples objetos

significativos que convenzan al lector, de manera que éste pueda situarse en ese ambiente, rodearse de esos objetos y creer en lo increíble.

- El inicio: un conflicto del protagonista con el entorno, como en *Viaje séptimo*, de Stanislaw Lem, que hace que el lector se pregunte: «¿Cómo saldrá del atolladero?», y un intento fallido por solucionarlo.

- El protagonista: debe de sufrir problemas frente a los acontecimientos, pero no hay que olvidar que ante los mismos hechos distintos personajes reaccionan de modos distintos. Por lo tanto, es muy importante la caracterización.

- Los problemas o conflictos: uno central y otros menores que mantienen la acción en movimiento. Además de un clímax general que resuelva la historia y pequeños clímax parciales que resuelvan los problemas menores que van conduciendo la narración, éstos son fundamentales dado que es imprescindible captar y mantener la atención del lector.

Según Philip K. Dick: «La idea central de la ciencia ficción es el dinamismo, aplicado desde eventos que impactan sobre los seres vivos y la sociedad. Estos eventos suelen ser algo novedoso, algo a lo que esa sociedad no está habituada. Por eso, la ciencia ficción logra hacer palpable lo que de otra manera sería una mera abstracción intelectual, ubicándola en un tiempo y un lugar determinados donde esa abstracción puede manifestarse a través de personajes y situaciones accesibles para el lector».

## *Las claves y la revisión*

Revisar, corregir, reescribir. Escribir dos, tres, cuatro versiones y volver a corregir, puede llegar a ser un vicio. Se trata de restar o simplificar, resistirse a la tentación de añadir, o ampliar la trama, cuando sea necesario. La madurez y la sabiduría de un escritor se ven en que sabe qué restar y qué añadir.

Italo Calvino hacía muchas correcciones: «Diría que tacho más de lo que escribo. Tengo que buscar cada palabra cuando hablo, y experimento la misma dificultad cuando escribo. Después hago muchas adiciones, interpolaciones, con una caligrafía diminuta».

### **Los fallos**

Dice Elmore Leonard: «Si suena como escritura, lo reescribo. O, dicho de otra forma, si el uso “correcto” se mete en el camino, tiene que irse. No puedo permitir que lo que aprendimos en la clase de composición quiebre el sonido y el ritmo de la narración. Es mi intento de permanecer invisible, de no distraer al lector de la historia con “escritura evidente” (Joseph Conrad dijo algo acerca de las palabras que se meten en el camino de lo que quieres decir). Si escribo en escenas y siempre desde el punto de vista de un personaje en particular —aquél cuya vista

hace más vívida la escena—, puedo concentrarme en las voces de los personajes contándote quiénes son y cómo se sienten con lo que está pasando, y así yo me quedo bien oculto».

En principio, en toda historia —cada una a su manera— se pueden detectar tres partes fundamentales: planteamiento, nudo y desenlace. Lo ideal sería que el interés que mueve al lector por saber cómo acaba la historia aumente con un ritmo creciente o sostenido según el cual todo lo que sucede tiene que suceder porque la historia lo necesita y, justo antes del desenlace, alcance su punto máximo.

Revisa tu historia y marca los puntos donde crees que empiezan y acaban cada una de las partes. Procura sacar conclusiones.

Los fallos habituales que se cometen al elaborar la trama son:

- Un planteamiento demasiado largo que no resulta sugerente, conciso, preciso, claro.
- La introducción apresurada de un número excesivo de personajes en lugar de darlos a conocer poco a poco y precisar muy bien su función.
- Un desarrollo carente de tensión. O un desarrollo confuso debido a la desorganización de la información o a la carencia de datos. Existe el riesgo de ahogar al lector con una cantidad de informaciones que conciernen a la complejidad de la intriga o al contexto y que se deben ir dosificando poco a poco.
- Un desenlace precipitado o demasiado explicativo.
- Ritmo desigual. Encadenar mal las situaciones. A una o más situaciones interesantes le siguen otras lineales o

monótonas, que no prometen, que aparentemente no conducen a ningún sitio, que causan tedio e indiferencia.

- Presentar los efectos desligados de las causas.
- Dar soluciones forzadas a los conflictos.
- Emplear personajes acartonados, estereotipados, poco caracterizados o sin motivación para actuar como lo hacen.
  - Introducir una descripción poco narrativa u ornamental, que no potencia los hechos.
  - Explicar demasiado las escenas.
  - Desviar la trama con episodios que no aportan nada al eje principal.
  - Perder el hilo conductor y acabar en una zona extraña al mundo que se había empezado a profundizar.
  - Explicar en lugar de dejar que el lector saque sus propias conclusiones.

### **Cuestionario para reflexionar sobre el propio relato (cuento o novela)**

Todos los escritores han hecho de la corrección y la reescritura una tarea imprescindible. Los hay como George Pérec que han llegado a hablar del placer de corregir. Así se expresa Anton Chéjov en una de sus cartas a alguien que escribe:

*(De una carta a E. M. S., «17 de noviembre de 1895»)*

«Leí tu cuento con gran placer. Tu mano ha adquirido seguridad y tu estilo ha mejorado. Me gusta el cuento salvo el final, al que, para mí, le falta fuerza... Pero éste es un problema de gusto que no es tan importante. Si uno

va a hablar sobre fallos en un cuento no es posible limitarse a los detalles. Tienes un defecto que, en mi opinión, es el siguiente: no corriges tus cuentos y por consiguiente se ven floridos y sobrecargados. Tu obra carece de la concisión que da vida a las obras breves. Hay habilidad en tus cuentos; hay talento, sentido literario, pero poco arte. Logras reunir a tus personajes de manera correcta pero no plásticamente. O bien eres demasiado perezoso o no te atreves a quitar de un plumazo aquello que no contribuye al cuento. Para esculpir un rostro en una pieza de mármol es necesario quitar todo aquello que no es la cara. ¿Me entiendes? Hay además dos o tres expresiones raras que he subrayado».

Por lo tanto, para tu propia reflexión frente a un relato y con la idea de mejorar la trama, responde a las siguientes preguntas:

¿Por qué cuento esto?

¿Según lo que quiero decir con mi narración, la dirección que le he dado al relato es la mejor?

¿Tiene la historia una estructura definida?

¿Está claro cuál es la trama principal y cuáles las secundarias?

¿Tienen su propia estructura las tramas secundarias?

¿Se desarrollan las tramas secundarias a lo largo de toda la historia?

¿Tiene la historia un foco definido?

¿Queda claro de qué trata la historia?

¿Queda bien establecido el conflicto al comienzo?

¿Hay un incidente que ponga en marcha la historia?

¿Fluye la historia con orden, es coherente su desarrollo?

¿Cómo se mantiene el ritmo de la narración?

¿Trabajo todos los sentidos, el tacto, el gusto, el olfato, la vista y el oído?

¿Puedo enriquecer o ampliar la textura con alusiones, símbolos y metáforas que se retomen a lo largo de la trama?

¿Qué mueve a los personajes a hacer lo que están haciendo? ¿Qué quieren?

¿El espacio es el más adecuado?

¿El final recoge los hilos del conjunto?

¿Qué debo revelar al lector y en qué momento?

¿Las intrigas secundarias están introducidas en la parte más conveniente de la intriga principal?

¿He sabido crear suficiente contraste entre las situaciones para sorprender al lector?

¿Abandono un hilo de la historia para seguir otro en el momento más adecuado?

¿Qué pasaría si alargara la historia?

¿He hecho bien en organizar la intriga en capítulos tal como está o no?

¿Está claro en torno a qué gira la trama de mi relato?

¿Cuál es el interrogante que pretendo desplegar a través de la trama?

### **Para tu control...**

Puedes ejercer el control de la historia narrada tanto para examinar un relato ya escrito como para crear uno nuevo, a partir de las siguientes operaciones útiles que te permiten visualizar el conjunto o las partes:

- Consigue que tu pensamiento y el texto coincidan.
- Enumera las escenas desde el comienzo hasta el final y determina si su orden es el más adecuado.
- Comprueba que los personajes se ven a través de la acción y, a la vez, la acción está controlada por los personajes.
- Diferencia los personajes entre sí.
- Sopesa qué personaje forma parte de la trama principal y cuáles de las subtramas.
- Plántate cómo sería tu historia cambiándole el marco espacial y temporal.
- Analiza si está bien definido el conflicto que ocupa el centro del relato.
- Sigue al personaje de escena en escena observando cómo resuelve su dilema.
- Verifica que no te hayas extraviado en explicaciones innecesarias y en justificaciones finales, en lugar de dar ciertas pinceladas que coloreen simplemente el entramado anterior.
- Asegúrate de que no es necesario eliminar el párrafo inicial para que el inicio sea más contundente, ni el párrafo final que a veces resulta prescindible.
- Comprueba si eliminando el primer párrafo, o el primero y el segundo, el cuento o el capítulo ganan en acción o en interés.
- Verifica que el final alude a una historia más profunda, obliga a pensar en todo lo anterior y le otorga nuevas significaciones.
- Asegúrate de que está contando la historia la persona (la voz narrativa) adecuada, que los hechos no están simplemente «expuestos», sino contados desde la mirada y el sentimiento de esa voz.

- Comprueba qué información proporcionan las descripciones, si es necesaria o prescindible.

- Comprueba que el relato «sucede», mostrando con imágenes lo que pasa y no diciendo lo que el personaje hace.

- Piensa otras posibilidades, pregúntate si con nuevas situaciones mejoraría o no la historia.

- Asegúrate de que las intrigas secundarias se entrelazan perfectamente con la principal, de que el lector no pierda de vista el hilo conductor en provecho de la historia anexa.

- Comprueba si el monólogo es insuficiente o excesivo y si has escogido el momento adecuado para que el personaje reflexione.

- Explora si hay demasiados personajes o demasiado pocos.

- Verifica si las catálisis son productivas, es decir, si retardan o aceleran los hechos cuando conviene, y si has distribuido algunos indicios que retomas más adelante.

- Intenta mantener la armonía en el desarrollo de los acontecimientos. Comprueba si los componentes del relato están relacionados entre sí, o aparecen una vez y luego el narrador no los retoma ni justifica su inclusión de alguna manera.

- Acaba de eliminar todo lo superfluo, si no lo has hecho ya durante el proceso de escritura.

### **Crear una trama personal**

En última instancia, se trata de responder a las propias necesidades, aun creando nuevas fórmulas. Así, el lema

de Virginia Woolf era: «La trama no importa». Se refería a la ruptura de las convenciones que encorsetaban la novela y valoraba la escritura vívida de James Joyce, su contemporáneo. Así, de *El cuarto de Jacob* decía que era una obra «sin andamios, apenas viéndose los cimientos, sin estructura premeditada», y agregaba: «El escritor no parece constreñido por su propio libre albedrío, sino por algún tirano poderoso y sin escrúpulos que lo tiene en servidumbre para que proporcione una trama, para que aporte comedia, tragedia, amor, interés y un cierto aire de probabilidad, que embalsame el todo de modo tan impecable que si todas las figuras adquirieran vida, se encontrarían vestidas hasta el detalle último con sus sacos a la moda. Se obedece al tirano, se fabrica la novela hasta el menor detalle. Pero a veces, y más a menudo según pasa el tiempo, sospechamos que hay una duda momentánea, un espasmo de rebelión, según se van llenando hojas del modo acostumbrado. ¿Es así la vida? ¿Deben ser así las novelas?

»Mírese al interior y la vida, al parecer, se aleja mucho de ser "así". Examínese por un momento una mente ordinaria en un día ordinario. Esa mente recibe miríadas de impresiones: triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con el filo del acero. Esas miríadas vienen de todos sitios, una lluvia incesante de átomos innumerables; y según descienden, según se transforman en la vida del lunes o del martes, el acento cae en un lugar diferente al del viejo estilo; el momento importante no viene aquí sino allí; de modo que si un escritor fuera libre y no esclavo, si pudiera escribir de acuerdo con sus elecciones y no sus obligaciones, si pudiera basar su trabajo en sus sentimientos y no en las convenciones, no habría trama, ni

comedia, ni tragedia, ni intereses amorosos o catástrofes al estilo aceptado y, tal vez, ni un solo botón cosido al modo que quisieran los sastres de Bond Street. La vida no es una serie de farolas ordenadas simétricamente, sino un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el inicio de nuestra conciencia hasta su final. ¿No es tarea del novelista transmitir este espíritu variado, desconocido y sin circunscribir, no importa qué aberraciones o complejidades manifieste, con tan poca mezcla de lo ajeno y lo externo como sea posible?».

En suma, tramar una novela te puede absorber durante bastante tiempo.

### Apunte final

Un borrador contiene tus primeros bocetos, la insinuación de un personaje, los posibles inicios, una curva dramática que no acaba de convencerte. ¿Qué hacer? Haruki Murakami dice que trabajó sin pausa durante seis meses para escribir el primer borrador de *Kafka en la orilla*. Luego descansó durante un mes, reescribió durante otros dos, volvió a descansar y, por último, se dedicó a la reescritura durante otro mes más. En total, once meses hasta finalizar las 584 páginas de *Kafka en la orilla*. Otros han tardado dos, tres y hasta diez años para una extensión de ese calibre. Él mismo dice que se dejó la piel en la novela anterior, *Tokio blues*.

Entre tu primer deseo de escribir una cierta ficción y el momento en que lo deseado deja de ser una nebulosa, tendrás que narrar episodios aislados, completar capítulos, escribir escenas de las que aún no se sabe su destino

y también tendrás que idear diálogos erróneos con el objetivo final de lograr un equilibrio narrativo, lo cual puede equipararse a alcanzar la felicidad.

Es posible que hayas comenzado el relato sin tener una imagen clara de tus personajes, no te preocupes, tal vez llegas a comprenderlos realmente cuando llevas la mitad del libro escrito. O, en cambio, los personajes te resultan muy vívidos desde el comienzo, sabes quiénes son, cuáles son sus problemas, cómo reaccionarán ante cualquier situación, pero te resulta difícil perfilar la historia completa, o el final tiende a ser bastante diferente de lo que en un principio tenías pensado. Tu mundo se te rebela, sin duda. Alégrate, eso significa que has conseguido crear un mundo autónomo. Escucha a tus personajes, deja que acaben de contarte su historia. Tú zambúllete en la trama, conviértete en tu mejor lector y refuerza el equilibrio. Recuerda que los novelistas y los cuentistas, en su sentido de hacedores, compiten con Dios.

**Siempre existe una alternativa al relato que estás escribiendo.**

## Índice

|  |     |
|--|-----|
| Introducción .....                         | 11  |
| 1. Un universo compacto y eficaz .....     | 13  |
| 2. Qué cargo en la maleta .....            | 33  |
| 3. Cómo realizo el viaje .....             | 49  |
| 4. Un buen puzzle .....                    | 65  |
| 5. Componer: la mecánica de la trama ..... | 77  |
| 6. Esquemas narrativos .....               | 95  |
| 7. Variaciones de la trama .....           | 103 |
| 8. Las fórmulas fijas .....                | 111 |
| 9. Las claves y la revisión .....          | 121 |

## OTROS TÍTULOS EN ESTA COLECCIÓN

1. **Curso práctico de poesía**  
Un método sencillo para todos los que escriben poesía, o aspiran a escribirla
2. **Cómo crear personajes de ficción**  
Una guía práctica para desarrollar personajes convincentes que atraigan al lector
3. **El oficio de escritor**  
Todos los pasos desde el papel en blanco a la mesa del editor
4. **Cómo escribir diálogos**  
El arte de desarrollar el diálogo en la novela o el cuento
5. **Cómo narrar una historia**  
De la imaginación a la escritura: todos los pasos para convertir una idea en una novela o un relato
6. **Cómo mejorar un texto literario**  
Un manual práctico para dominar las técnicas básicas de la narración
7. **Escribir sobre uno mismo**  
Todas las claves para dar forma literaria al material biográfico
8. **Escribir poesía**  
Las respuestas a los interrogantes que todo poeta se formula
9. **Cómo se elabora un texto**  
Todos los pasos para expresarse por escrito con claridad y corrección
10. **La escritura como búsqueda**  
Una guía para transformar los conflictos internos en material literario
11. **Escribir para niños**  
Todas las claves para escribir lo que los niños quieren leer
12. **Cómo ambientar un cuento o una novela**  
Técnicas y recursos para escribir ficciones creíbles
13. **Los secretos de la creatividad**  
Técnicas para potenciar la imaginación, evitar los bloqueos y plasmar ideas
14. **Las estrategias del narrador**  
Cómo escoger la voz adecuada para que el relato fluya, tenga unidad y atrape al lector
15. **Cómo escribir textos técnicos o profesionales**  
Todas las claves para elaborar informes, cartas y documentos eficaces

16. ***El tiempo en la narración***  
Claves para organizar la trama y crear una estructura eficaz en el cuento o la novela
17. ***La acción en la narrativa***  
Claves para desarrollar escenas, diálogos y personajes creíbles
18. ***Cómo escribir sobre una lectura***  
Guía práctica para redactar informes editoriales y reseñas literarias