



# *La acción en la narrativa*

Claves para  
desarrollar escenas,  
diálogos y personajes creíbles

*guías del escritor*



ALBA

La acción es el verdadero motor de la narración ya que produce cambios a todos los niveles de la historia y actúa como eje vertebrador del ritmo narrativo de lo que sucede.

Esta guía aporta al escritor claves y herramientas útiles para desarrollar la acción mediante la creación de escenas con tensión narrativa, y personajes y diálogos creíbles que logren seducir al lector.

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.

ISBN 84-8428-319-4



9 788484 283195

*La acción en la narrativa*

*Silvia Adela Kohan*

*La acción  
en la narrativa*

Las claves para desarrollar  
escenas, diálogos y personajes creíbles

ALBA

**A** Guías del escritor

© SILVIA ADELA KOHAN, 2006

© de esta edición:

**ALBA EDITORIAL, s.l.u.**  
Camps i Fabrés, 3-11, 4.º  
08006 Barcelona  
www.albaeditorial.es

© Diseño: P. Moll de Alba

Primera edición: octubre de 2006

ISBN: 84-8428-319-4

Depósito legal: B-42 418-06

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.

I

2

3

4

5

## **Sumario**

### **Introducción**

#### **Hacer actuar a los personajes**

Qué es la acción. El agente y el paciente. A tener en cuenta para plantear la acción. Clases de acciones. Cómo se expresan. Los desencadenantes.

#### **Cómo articular la acción**

Los planos de la narración. Las acciones del cuento de hadas. Hacer avanzar la intriga. Los pilares. Un conjunto imaginario. El orden de las acciones. El hilo conductor. El personaje es el ejecutor. El narrador cuenta los hechos. El tiempo dispone los acontecimientos. Las claves de una escena. Una sólida construcción narrativa.

#### **Otras herramientas útiles**

Los mecanismos trabajan juntos. Narrar para describir y describir para narrar. Los diálogos como forma de actuación. ¿Cómo presento una conversación? Lo no dicho. ¿De qué forma se puede combinar acción y diálogo? Acción y reflexión. Acción y sentimientos. Acción y evocación. Relación del cine y el teatro con la narrativa.

#### **Veinte maneras distintas de usar la acción**

#### **Confesiones de los escritores**

## Introducción

Los personajes hacen y dicen. Haciendo y diciendo, muestran cómo son.

Acción y diálogo son las herramientas del escritor para construir escenas creíbles de las que el lector pueda participar: cuando un relato es eficaz, el lector se sumerge en cada escena y merodea a gusto por allí.

La acción relaciona fundamentalmente a los personajes con su entorno, mientras que el diálogo sirve para que unos personajes se relacionen con otros.

Un personaje *hace* mediante una red de acciones fuertes o débiles; elegidas u obligadas; meditadas o impensadas; veloces o diferidas... Y es posible que entre sus modos de expresarse haya una vinculación evidente o incongruente. En un caso u otro, las consecuencias dan lugar a una u otra historia.

Cuando un personaje habla en el diálogo con otro personaje o consigo mismo, hace algo, aunque sea un gesto mínimo.

Teniendo en cuenta estas variantes y muchas otras se les da vida a los personajes.

¿A quién le pasa lo que le pasa?

A un personaje, principal o secundario, protagonista o ayudante, narrado desde cerca o desde lejos, desde fuera o desde dentro, al que le corresponde un discurso y un ritmo particular.

## *Hacer actuar a los personajes*

¿Cuándo es significativa la acción? ¿Qué proporciona en un relato?

De cómo se desarrolle la acción depende la intensidad del relato. Acción es cambio.

En el curso de una página, o de una secuencia, los personajes hacen cosas u otros se las hacen a ellos. Esos actos hacen avanzar la historia, pueden abrir una expectativa en el curso de los acontecimientos, alterar la caracterización de un personaje o la dinámica de relación entre diversos personajes. Para ello se planifican y se ejecutan acciones principales y secundarias, únicas o múltiples.

La serie de acciones narradas constituye el eje del relato. A partir de dicho eje, el lector interpreta la historia.

### **Qué es la acción**

Acción es todo lo que ocurre, lo que «pasa», en la narración. Es el conjunto de actividades, movimientos y actos que el desarrollo de la historia necesita.

Generalmente, el personaje que sufre los cambios con la acción es el que lleva el punto de vista, o el personaje que lleva el punto de vista se convierte en el personaje que cambia con las acciones.

Se puede enfocar la acción de los personajes desde lejos o desde cerca; el hecho puede verlo un personaje o varios desde sus diferentes perspectivas; se puede contar en un breve párrafo o en una larga y detallada escena de movimientos.

Hay acciones propiamente dichas, las provenientes de la actuación de un personaje, y otras mínimas, como los gestos y actitudes que contribuyen a caracterizarlo. A menudo, suelen combinarse acciones y gestos en los relatos, como en el siguiente fragmento, en el que, además, el diálogo refuerza la intriga:

*Levantó un brazo decidida y paró un taxi. «Adelante, sube», dijo abriendo la portezuela. «Usted perdona: no soy Verónica; no sé quién es Verónica, no sé quién es usted.» «Muy bien, subiré yo primero», dijo rozando con el impermeable el agua de la acera. Entonces el tacón del zapato de piel de cocodrilo crujió al partirse, y la mujer de menor edad se agachó amablemente —el gesto, sin embargo, era de fastidio— a recogerlo. «Tenga el tacón, señora.» «Bendita seas» —le dijeron—, no has cambiado nada»; y unas manos blandas y fuertes la atrajeron al taxi.*

JUSTO NAVARRO, *Verónica*

¿Quién hace qué? ¿Por qué lo hace?, son dos preguntas que deberían hacerse al trabajar la acción de los personajes y de las que se deberían tener las respuestas.

## El agente y el paciente

Un cuento y una novela narran acciones. Los personajes siempre están tramando algo o se ven envueltos en una trama. En la novela da la impresión de que algo está pasando; en el cuento da la impresión de que algo pasó.

No hay cuento sin acción y agentes. La acción está ejecutada por un agente y recae sobre el elemento llamado paciente. Hay casos en los que agente y paciente coinciden: la acción recae sobre el mismo que la ejecuta. Cuando coinciden puede, a la vez, influir o no en otros personajes. Los diferentes agentes, personajes o actuan-tes, ejecutantes de la acción pueden ser:

- Fuerzas con voluntad, que pueden ser personas, animales o criaturas imaginarias que producen conductas.

Ejemplo:

Agente y paciente coinciden e influyen en los personajes del entorno.

*Y entonces mamá se derrumbó completamente. Empezó a llorar, se atragantó con el humo del tabaco, dejó caer el cigarrillo sobre la alfombra y, al rato, entre toses, sollozos e hipoes, explicó que sólo habían hecho lo que habían podido.*

CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS, *El legado del abuelo*

- Fuerzas naturales o sobrenaturales sin voluntad y sin propósito, que producen accidentes.

Ejemplo:

*Olas poderosas que reventaban en silencio. Roqueríos desiertos.*

JORGE EDWARDS, *El peso de la noche*

- El agente o actuante ejecuta la acción sobre el paciente, en perjuicio o a favor de él.

Ejemplo:

*Chico miró a través del hueco de la escalera el cuerpo destrozado en el fondo.*

*—¡Dios! ¡Dios! —profirió el señor Drewitt—. ¿Qué ha sucedido?*

*—¡Esta barandilla! —repuso Chico—. Advertí más de mil veces que alguien se rompería la cabeza. Pero cualquiera hace gastar una gorda al pordiosero de Billy.*

*Puso la mano vendada en la baranda, empujando con bruscos tirones hasta que pudo resquebrajarla. La podrida y carroñosa madera cayó sobre el cuerpo de Spicer; un mugriento barrote de nogal quedó partido encima de sus riñones.*

GRAHAM GREENE, *Brighton Parque de atracciones*

Lo que ocurre en la narración le pasa a un personaje animado o inanimado que se convierte en agente ejecutor frente a un paciente.

## A tener en cuenta para plantear la acción

La acción transmite el movimiento narrativo. En este sentido, es el conjunto de sucesos que se cuentan en la narración. Debe ser ordenada y organizada. Debe llevar y mantener el interés hacia el desenlace.

¿Qué te conviene tener en cuenta cuando te planteas la acción en un relato?:

- Los cambios en las acciones y conductas de los personajes determinan el desarrollo de la fábula, secuencia temporal-causal que amalgama todos los momentos del relato.
- Acción y personaje están ligados, es decir, las acciones tienen que ser propias del personaje.
- Cada hecho debe desarrollarse en las circunstancias y en el momento apropiados.
- Cada acción debe ser diseñada de tal forma que cree una dosis de suspense. Para ello, se crean obstáculos en el camino del protagonista, sucesos que detienen la acción y mantiene al personaje inestable, complicaciones que enmarañan la trama y que hacen cambiar constantemente el curso de la acción o sucesos que invierten radicalmente la dirección del curso de la acción.
- En el desenlace se han de resolver todas las tramas, principal y secundarias, que se reconducen hacia una resolución final: el personaje protagonista se encuentra con el antagonista, con la verdad, con aquello que lo motivó a enfrentarse a los obstáculos.
- Las tramas secundarias también deben cerrarse.

- Imagina alternativas para cada acción.
- La efectividad de la acción no depende de lo que hace la gente, sino del significado de lo que hace.

### *Pregúntate*

La pregunta que puedes hacerte para comprobar los efectos de una acción es: «¿Qué pasaría si tal personaje no hubiera hecho tal cosa?».

### **Clases de acciones**

Las acciones que se enlazan de uno u otro modo con las anteriores y las posteriores dan lugar a un relato consistente. Sin embargo, los escritores principiantes suelen colocar a uno o varios personajes ejecutando una serie de acciones sucesivas, en forma de inventario, y acaba fallando la intriga porque falla la trama. El relato no es una suma de hechos, sino un juego de acciones que se retoman y cambian de sentido. Una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente para conseguir el efecto deseado de la acción que constituye la trama: cuenta la historia narrada.

La intriga está constituida por una serie de acciones –sin duda–, pero esas acciones principales y secundarias deben estar muy bien ligadas entre sí: unas dependen o son provocadas por las otras y todas dependen del mismo eje.

La trama bien tejida permite al lector entrar en las escenas y dejarse atrapar por la intriga que las acciones constituyen.

¿Cómo puede hacerse ese tejido? ¿Qué clases de acciones se pueden emplear?

Elegir una clase de acción y un modo de articulación permite crear un clima más dinámico o menos. En cuanto a las distintas variantes, las acciones pueden ser *centrales, principales, secundarias y múltiples*.

### **Central**

Se desarrolla una acción que se expande y concentra la fuerza del relato. Generalmente, corresponde a un párrafo o a una parte del relato y es la principal o no. Puede ejecutarla un agente o recibirla un paciente.

### **Ejemplo:**

En el siguiente caso la acción es golpear, ejecutada por un agente. Está reforzada por su contrapunto: detenerse. La ejecuta con un objetivo. Por lo tanto, dicha acción es un medio para llevar a cabo la acción principal, que es: extraer el mayor número de carretillas.

*Apoyado en el codo, con el cuello doblado, golpeaba sin descanso, y a cada golpe, el agua de la cortadura le azotaba el rostro con gruesas gotas que herían sus pupilas como martillazos. Deteniase, entonces, por un momento, para desaguar el surco y empuñaba de nuevo la piqueta sin cuidarse de la fatiga que engarrotaba sus músculos, del ambiente irrespirable de aquel agujero, ni del lodo en que se hundía su cuerpo, acosado por una idea fija, obstinada, de extraer ese día, el último de la quincena, el mayor número posible de carretillas; y esa obsesión era tan poderosa, absorbía de tal modo sus facultades, que la rotura física le hacía el efecto de la espuela que desgarró los ijares de un caballo desbocado.*

BALDOMERO LILLO, *El pago*

### **Principal**

De la acción principal depende toda la historia. Puede ser un desencadenante o el eje del relato. Generalmente, dicho eje está sostenido por tres o cuatro acciones principales entre las que circulan una serie de indicios.

### **Ejemplo:**

En el siguiente relato, la acción principal, de la que depende toda la historia, es *golpear*. Es un desencadenante que provoca y mantiene el relato:

*Mi hermana y yo pasábamos frente a la puerta de un cortijo que estaba en el camino de regreso a casa. No sé si golpeó esa puerta por travesura o distracción. No sé si tan sólo amenazó con el puño, sin llegar a tocarla siquiera. Cien metros más adelante, junto al camino real que giraba a la izquierda, empezaba el pueblo. No lo conocíamos, pero al cruzar frente a la casa que estaba inmediatamente después de la primera, salieron de ahí unos hombres haciéndonos señas amables o de advertencia; estaban asustados, encogidos de miedo señalaban hacia el cortijo y nos hacían recordar el golpe contra la puerta. Los dueños nos denunciarían e inmediatamente comenzaría el sumario.*

FRANZ KAFKA, *Un golpe frente a la puerta del cortijo*

### **Secundarias**

Son las acciones que apoyan o complementan o justifican la acción o acciones principales, un sentimiento, una idea, etc. A veces son pequeños detalles, meras sugerencias que permiten destacar una particularidad de la situación o del personaje.

## Ejemplo:

En el siguiente ejemplo, las acciones son secundarias y apuntalan la idea principal: verlo porque habían estado juntos desde el comienzo; es decir, una serie de acciones evocadas confirman un sentimiento, que es el nudo principal del relato:

*Tenían que verlo, insistió Vera. Los cuatro juntos, Vera, Atanas, Stefan y Dimiter. [...] Además, habían estado juntos desde el comienzo, desde aquel mes reciente y ya lejano cuando todo parecía una juerga [...] Habían acudido a las primeras y nerviosas manifestaciones de protesta, sin saber qué iban a decir ni hasta dónde podrían llegar. Habían escuchado, marchado y vociferado juntos, sintiendo que aquello se transformaba en algo serio y apasionante. Y aterrador también: juntos estaban cuando a aquel amigo de Pavel casi lo aplasta un carro blindado en el bulevar de la Liberación; cuando los soldados que custodiaban el palacio presidencial perdieron los nervios y empezaron a disparar sus fusiles contra las mujeres. En varias ocasiones habían tenido que escapar de las balas corriendo, muertos de miedo, escondiéndose en los soportales, cogidos del brazo para tratar de proteger a Vera.*

JULIAN BARNES, *El puercoespín*

**Múltiples**

Numerosas acciones vinculadas entre sí pueden constituir una parte del relato o en la totalidad. Generalmente, la acción de una novela es el juego de fuerzas opuestas o convergentes. Pueden tener todas la misma importancia o diferenciarse por niveles de importancia para el agente que la ejecuta y el paciente que la recibe.

## Ejemplo:

En el siguiente ejemplo, las acciones configuran una situación de gran movimiento, en la que los personajes se enfrentan, y son las siguientes: traen, cargan, apunta, da un salto, quiere protegerse, no está, contar, dividió, aparecieron, volando, se preparaban, sacaba, sostenía, sacaba, se echó, se incorporó, se sacudió, estaba poniendo, quitando, cogieron, empezaron a correr, arrastrando, ofreció, movió, rugió y se lanzó.

*Ya se lo traen. Veinte hombres cargan el cañón, el rey apunta, va a disparar... justo en aquel momento el monstruo da un salto adelante. El rey quiere protegerse con la espada, pero antes de que pueda hacer un gesto, la bestia ya no está allí. Los que lo vieron contaban después que por poco se vuelven locos. En una metamorfosis rápida como el rayo el monstruo se dividió en el aire en tres partes. En lugar de un corpachón gris, aparecieron tres personas con uniformes de policía que, todavía volando en el aire, se preparaban para un acto de servicio. El primer policía sacaba del bolsillo unas esposas manteniendo el equilibrio con las piernas, el segundo sostenía con una mano su quepis con penacho que el viento quería arrancarle, y con la otra sacaba la orden de detención de un bolsillo lateral, el tercero servía por lo visto para amortiguar el aterrizaje de los otros dos, ya que se echó bajo sus pies en el momento de tocar tierra, pero se incorporó en el acto y se sacudió el polvo, mientras el primero estaba poniendo ya las esposas al rey, y el segundo quitando la espada de la mano real, paralizada por el asombro. Cogieron al encadenado y empezaron a correr a grandes zancadas hacia el desierto arrastrando al rey, que sólo ofrecía una débil resistencia. El séquito petrificado no se movió durante unos segundos, hasta que rugió como un solo hombre y se lanzó a perseguirlos.*

STANISLAW LEM, *Ciberiada*

Conectar las acciones entre sí —sean de la clase que sean— en lugar de mencionar una tras otra sin retomárlas de alguna manera más adelante.

### Cómo se expresan

Las acciones se expresan mediante los tiempos verbales. El manejo de los tiempos verbales depende principalmente de la intención que tenga el autor para con el hecho narrado. Después de definir el curso de la historia y los personajes principales que participarán en ella, es la forma como se usarán los verbos lo que normalmente sigue en el orden de prioridades.

Suele usarse la narración en presente cuando se desea dar a ésta un equilibrio entre lo que se está narrando, el tiempo de lo narrado y el tiempo del lector, quien se ve de esta manera más relacionado con la acción. El uso más fácil de recordar de la narración en presente es, ni más ni menos, las narraciones históricas. Aunque el hecho en realidad haya ocurrido hace mucho tiempo, la narración en presente involucra directamente al lector.

Las acciones expresadas en *tiempo presente* constituyen relatos más visuales, escénicos, de tipo cinematográfico; determinan los sucesos «en presencia» del lector.

## Ejemplo:

*Gloria Caselli se mira en el espejo y hoy su cara le parece aceptable. Pero no le alcanza con verse de frente. A veces el perfil reserva la peor sorpresa. Para eso están los espejos laterales. Gloria los acomoda hasta encontrar el ángulo ideal. [...]*

*La cara en el espejo le sonríe. [...]*

*Gloria se agacha hasta el revistero, toma La Gaceta y la abre en la quinta página. [...]*

*Cuando Gloria abre la puerta, él está apoyado en una sola pierna y tiene el sombrero en la nuca.*

MARIO BENEDETTI, *Gracias por el fuego*

Las acciones expresadas en *tiempo pasado* son las típicas de la narración: se cuenta algo que ya ocurrió. En general, se elige el imperfecto o el indefinido para expresar las diferentes clases de acciones. Aunque no hay ninguna regla que lo establezca, es más frecuente que la acción secundaria esté desarrollada en el pasado imperfecto y el pretérito indefinido corresponda a la acción principal. El imperfecto detiene la acción del cuento y la desplaza del primer plano al segundo. Indica, por lo tanto, que la acción principal ha finalizado y puede emplearse como conclusión o ruptura.

El pluscuamperfecto narra el pasado en el pasado, y el pretérito anterior narra una acción inmediatamente anterior a otra pasada

Una forma sencilla de usar el pasado podría ser:

*Rosalía salió de su casa.*

Pero también –y atendiendo al tiempo narrado– se podría decir:

*Rosalía había salido de su casa.*

*Rosalía parecía haber salido de su casa más temprano.*

En el primer caso, la frase indica que el pasado es muy reciente; en el segundo, se trata del mismo pasado matizado de tal manera que el tiempo verbal pareciera diferir la acción hacia un pasado más remoto; y en el tercer caso se plantea la posibilidad —aunque no la certeza— de que el personaje haya realizado determinada acción.

Expresar la acción en presente permite escenificar; en pasado, trabajar en distintos planos y diferenciar con mayor claridad las acciones principales de las secundarias.

## Los desencadenantes

Desencadenante de la acción puede ser un motivo temático o una fuerza antagónica.

### *Un motivo temático*

Puedes plantearte un motivo y ligar la acción a él. El motivo temático es el punto en el que se centra buena parte del relato, del que arranca o al que llega la narración. Por ejemplo, la «casa» ha sido un motivo tratado a través de todos los tiempos por distintos escritores, géneros y corrientes literarias. Mario Vargas Llosa lo expande, en *La casa verde*, y se refiere a ella diciendo:

*Había algo maligno y enigmático, un relente diabólico alrededor de esta vivienda a la que habíamos bautizado «la casa verde». Nos habíamos prohibido acercarnos a ella. Según las personas mayores se turbaban cuando les preguntábamos sobre «la casa verde». ¿Qué ocurría en su interior? Nada, cosas malas, cosas perversas, no hagan preguntas tontas, cállense, vayan a jugar fútbol.*

*Mis amigos y yo no nos atrevíamos a acercarnos demasiado a «la casa verde» porque, al mismo tiempo que nos atraía, nos asustaba. Pero todo el tiempo íbamos a espiarla. Teníamos un formidable puesto de observación en el Viejo Puente. Lo verdaderamente divertido era observar «la casa verde» de noche. Porque, durante el día, esta pequeña construcción era quieta y pacífica, inofensiva, parecía un lagarto durmiendo en la arena, un árbol asoleándose. Pero, al anochecer, «la casa verde» se convertía en un ser viviente y lúcido, alegre y bullicioso.*

· Como objeto del deseo

La presencia de una casa que registramos constantemente puede constituir el elemento deseado al que apunta la imaginación.

Ejemplo:

*La decisión coincidió con el último sorbo de café con leche: visitarían la casa abandonada. En realidad ya habían planeado algo antes, en el río, a la hora de la siesta, mientras la frescura del agua marrón les atenuaba la picazón de los párpados. Bañarse bajo el sol de verano era mejor que dormir, mejor todavía que leer novelas policiales de papá debajo de la casuarina. Los tres pensaron entonces lo mismo: cuando empiece a bajar el sol, nos metemos en el bote sin decir nada y cruzamos hasta la casa de las cañas. «¿Y después*

*qué hacemos?», preguntó Miquel, que siempre esperaba la palabra de Juan Carlos. Juan Carlos no dudó: «Entramos». Tomaron la leche imaginando cómo harían para entrar. Y, antes que eso, cómo atravesarían la maleza que crecía alrededor de la casa, los pastos filosos como sables, la zarzamora, las cañas.*

*La remada no fue fácil, más por la corriente en contra que por la distancia. Podrían haber amarrado el bote después de cruzar el río, y seguir caminando; pero por un acuerdo tácito llegaron remando hasta la misma casa. Apenas consiguieron anudar la soga al primer tronco se cubrieron la piel con repelente de mosquitos. Allí el panorama era decididamente selvático. Juan Carlos miró la parte que se veía de la casa y dijo:*

*—Está embrujada.*

LUISA AXPE, *Las Cañas*

· Como testigo de una estirpe

Una casa nueva, que crece y decrece, marcando el progreso y la decadencia de varias generaciones de una misma familia, además de elemento clave, es un símbolo. Así la encara, entre otros, Gabriel García Márquez.

Ejemplo:

*La casa nueva, blanca como una paloma, fue estrenada con un baile. Úrsula había concebido aquella idea desde la tarde en que vio a Rebeca y Amaranta convertidas en adolescentes, y casi puede decirse que el principal motivo de la construcción fue el deseo de procurar a las muchachas un lugar digno donde recibir las visitas. Para que nada restara esplendor a ese propósito, trabajó como un galeote mientras se ejecutaban las reformas, de modo que antes de que estuvieran terminadas había encargado costosos menesteres para la decoración y el servicio, y el invento*

*maravilloso que había de suscitar el asombro del pueblo y el júbilo de la juventud: la pianola.*

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*

· Como símbolo de liberación

Otra forma de convertir una casa en elemento clave es la referida a la libertad que siente una persona de moverse en ella sin otros que le interfieran o coarten sus movimientos.

Ejemplo:

*De pronto, sin más, empezó a cambiar los muebles de sitio; el niño la ayudaba. Luego los dos estaban de pie en distintos ángulos y contemplaban los nuevos espacios. Fuera caía una fuerte lluvia de invierno que, al igual que granizo, rebotaba sobre la tierra dura. El niño pasaba de un lado para otro una barredora. La mujer, con la cabeza descubierta, en la terraza, limpiaba el gran ventanal con periódicos viejos. Repartía espuma quitamanchas sobre la alfombra. Tiraba papeles y libros en un saco de basura junto al cual estaban apoyados algunos más, llenos, atados. Limpiaba con un paño el buzón de delante de la puerta de la casa; en el cuarto de estar, debajo de la lámpara, subida a una escalera de mano, desenroscó una bombilla y enroscó otra más potente.*

PETER HANDKE, *La mujer zurda*

· Como prolongación del cuerpo

La casa como prolongación del cuerpo corresponde a la situación en la que el personaje percibe el golpe a la puerta o el pulsar del timbre como si lo presionaran a él; recibe la mirada expectante del que espera que le abran, como si se la dirigiera a él.

## Ejemplo:

*Retrocedo cautelosamente, andando por el apartamento como dentro del agua. Me deslizaré de vuelta a la cama, y creo que el tipo acabará desistiendo, convencido de que no hay nadie en casa. Pero en cuanto paso la divisoria imaginaria de mi salón-dormitorio, el timbre suena otra vez. No puedo dormir con la imagen de aquel hombre fijo en mi puerta. Vuelvo a la mirilla. Tengo que sorprender alguna imprudencia suya, una impaciencia que lo denuncie, que me permita asociar el gesto a la persona. Pero mientras estoy allí no toca el timbre, no mira el reloj, no enciende un cigarro, no quita el ojo de la mirilla.*

CHICO BUARQUE, *Estorbo*

## · Como hecho misterioso

A menudo, una casa cerrada o una en la que se percibe cierta atmósfera, algunos movimientos, resulta inquietante o, al menos, misteriosa.

## Ejemplo:

*... Quizá lo más lógico, para la comprensión plena de lo que escribo, fuera que yo le hablara ante todo, Reverendo Padre, acerca de la casa que de niños llamábamos «la casa cerrada» y que se levanta todavía junto a la que fue del doctor Miguel Salcedo, entre el convento de Santo Domingo y el hospital de los Betlemitas. Frente a ella viví desde mi infancia, en esa misma calle, entonces denominada de Santo Domingo y que luego mudó el nombre para ostentar uno glorioso: Defensa.*

*¡Cuánto nos intrigó a mis hermanos y a mí la casa cerrada! Y no sólo a nosotros. Recuerdo haber oído una conversación siendo muy muchacho, que mi madre mantuvo en el estrado con algunas señoras, y en la cual aludieron misteriosamente a ella.*

*También las inquietaba, también las asustaba y atraía, con sus postigos siempre clausurados detrás de las rejas hostiles, con su puerta que apenas se entreabría de madrugada para dejar salir a sus moradores...*

MANUEL MÚJICA LÁINEZ, *La casa cerrada*

· Como cómplice

La casa puede ser tan importante para alguien, que empieza a verla como un ser que lo contiene, lo protege, conoce su historia.

Ejemplo:

*Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.*

*Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos a mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa.*

JULIO CORTÁZAR, *Casa tomada*

Casa, paisaje, un objeto, un aroma, puede convertirse en motivo temático. La magdalena lo fue para Proust, la madre lo es para Almodóvar, la ventana lo fue para muchos escritores y la muerte, para otros. El elemento más impensado puede serlo.

En suma, para que un motivo temático sea productor de la acción, el secreto reside en escoger el que resulte más estimulante, el que ofrezca más pistas, más ideas, el que movilice tus sentimientos y tus evocaciones.

### *Las fuerzas antagónicas*

Una fuerza antagónica es disparador de la acción. A su vez, las acciones crean el conflicto.

En el enfrentamiento de dos fuerzas antagónicas, la confrontación de dos o más personajes, de sus visiones del mundo o sus actitudes, ante una misma situación, lleva la acción a su punto máximo: el conflicto.

Conflicto es toda situación de choque, desacuerdo, permanente oposición o lucha entre personas o cosas. Es la oposición de fuerzas contrarias, de voluntades y obstáculos.

La motivación es el motor del conflicto e implica la existencia de una intención de alcanzar algo, no exento de obstáculos y de dificultades. El enfrentamiento entre las intenciones y las dificultades de lograrlas presenta el proceso del personaje: qué quiere conseguir y cómo lo va a conseguir.

Precisamente, para mantener la trama son útiles los conflictos. Los personajes deben tener problemas y la

trama explica cómo se plantean y desarrollan esos problemas, las soluciones que buscan los personajes, y cómo se llega a la solución, ya sea con el éxito o el fracaso. Entonces, un relato suele iniciarse con un personaje en estado de perturbación y concluye cuando se confirma o se frustra la expectativa que lo motivó.

Howard Lawson considera que la composición de las acciones deben irse creando en forma de ciclos y con una exposición de ascenso hacia el momento de choque y clímax, creando un ritmo a partir de las tensiones que regulan la intensidad del conjunto de ciclos. El momento de choque corresponde al conflicto.

Un clímax general puede resolver la historia, pero la totalidad debe construirse a partir de pequeños clímax parciales que resuelvan los problemas menores que van conduciendo la narración hasta la resolución del conflicto principal.

Hay conflictos centrales y conflictos secundarios. Los secundarios dan aliento a la historia y mantienen la acción en movimiento.

No hay novela de aventuras, fantásticas, de viajes sin conflictos: los misterios a que se enfrentan los personajes mantienen el interés del lector.

En las novelas de aventuras, fantásticas, de viajes, de terror o policíacas, los hechos se desarrollan en lugares lejanos y fantásticos donde a los personajes les ocurren cosas interesantes.

Ejemplo:

La acción inicial es la búsqueda:

—¡Tom! —Silencio—. ¡Tom! —Silencio—. ¿Dónde estará metido ese chico? ¡Tom!

*La anciana señora se bajó las gafas para mirar alrededor del cuarto por encima de ellas; luego, echándoselas sobre la frente, miró por debajo. Raramente, por no decir nunca, miraba a través de sus cristales una cosa tan insignificante como un chiquillo..., porque aquel par de gafas eran elegantes, la enorgullecían, habían sido hechas para «lucir», no para ser usadas; lo mismo hubiera podido ver a través de un par de rejillas de estufa. Quedose un momento perpleja, y continuó gritando, no fuertemente pero sí lo bastante alto para que la oyeran los muebles:*

*—Ya verás, si te cojo, te...*

MARK TWAIN, *Tom Sawyer*

En las novelas de terror o policíacas, lo que más destaca es la intriga. Se intenta que el lector piense en cómo se solucionará la historia.

Ejemplo:

La acción inicial es prepararse para dar vida a un ser:

*Una desapacible noche de noviembre contemplé el final de mis esfuerzos. Con una ansiedad rayana en la agonía, coloqué a mi alrededor los instrumentos que me iban a permitir infundir un hálito de vida a la cosa inerte que yacía a mis pies. Era ya la una de la madrugada; la lluvia golpeaba las ventanas sombríamente, y la vela casi se había consumido, cuando, a la mortecina luz de la llama, vi cómo la criatura abría sus ojos amarillentos y apagados. Respiró profundamente y un movimiento compulsivo sacudió su cuerpo.*

MARY SHELLEY, *Frankenstein*

En todos los casos, personajes distintos resuelven de formas diferentes los mismos conflictos.

## ***Cómo articular la acción***

Se dice que hay que estar en el momento justo en el lugar adecuado... y actuar. Actuar de determinada manera en determinado momento implica un compromiso con la realidad, una elección que dibuja un camino en la vida del personaje y le da un sentido u otro a la historia. Por esta razón, conviene conocer las funciones que pueden cumplir las acciones.

### **Los planos de la narración**

Para Seymour Chatman, una narración está formada por varios bloques narrativos que se suceden uno al otro. Dentro de cada bloque narrativo hay un núcleo y una lógica que sigue la historia; puede haber de manera opcional satélites anticipadores que siguen la secuencia de la historia y satélites retrospectivos que hacen alusión a un hecho pasado; y posibles caminos narrativos que no se han seguido, bifurcaciones que se presentan en la narración como opciones que podría seguir la trama, pero de las cuales se escoge una.

Una narración presenta dos planos.

El primer plano es el *de la historia*.

Responde a la pregunta ¿qué pasa? Es decir, qué sucede en la historia para hacerla interesante o no.

Son los sucesos que se enlazan entre sí para desarrollar con cierta lógica una historia mediante palabras, imágenes o gestos, y configura los personajes, el escenario, el entorno.

El segundo plano es el *del discurso*.

Responde a la pregunta ¿cómo se narra?

Presenta los medios a través de los cuales se da cuenta del contenido. Corresponde a los satélites retrospectivos o anticipadores y los posibles caminos que podría tomar la historia.

### **Las acciones del cuento de hadas**

Para Vladimir Propp, que realizó su estudio sobre los cuentos rusos tradicionales, las acciones de la historia eran reducibles a un número fijo de funciones y forman el repertorio al cual se remite un cuento particular y formula 31 funciones que equivalen a una relación sistematizada de las acciones que podemos encontrar en las narraciones de transmisión oral. De la 1 a la 7 corresponden al planteamiento; de la 8 a la 18, al desarrollo; de la 19 a la 31, al desenlace:

1. Alejamiento: uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.
2. Prohibición: sobre el protagonista recae una prohibición.

3. Transgresión: se transgrede la prohibición.
4. Interrogatorio: el agresor intenta obtener noticias.
5. Información: el agresor recibe información sobre la víctima.
6. Engaño: el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.
7. Complicidad: la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a su pesar.
8. Fechoría: el agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.
9. Carencia: algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo.
10. Mediación: se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir y el héroe-buscador acepta o decide actuar.
11. Partida: el héroe se va de su casa.
12. Primera función del donante: el héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.
13. Reacción del héroe: el héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.
14. Recepción del objeto mágico: el objeto mágico pasa a disposición del héroe.
15. Desplazamiento: el héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda.
16. Combate: el héroe y su agresor se enfrentan en un combate.
17. Marca: el héroe recibe una marca.

18. Victoria: el agresor es vencido.
19. Reparación: la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada.
20. Vuelta: el héroe regresa.
21. Persecución: el héroe es perseguido.
22. Socorro: el héroe es auxiliado.
23. Llegada de incógnito: el héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca.
24. Pretensiones engañosas: un falso héroe reivindica, para sí, pretensiones engañosas.
25. Tarea difícil: se propone al héroe una tarea difícil.
26. Tarea cumplida: la tarea es realizada.
27. Reconocimiento: el héroe es reconocido.
28. Descubrimiento: el falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado.
29. Transfiguración: el héroe recibe una nueva apariencia.
30. Castigo: el falso héroe o el agresor es castigado.
31. Matrimonio: el héroe se casa y asciende al trono.

### **Hacer avanzar la intriga**

Se consigue el avance de la acción mediante los hechos o acontecimientos.

El acontecimiento permite que la historia funcione. Presupone una acción pero no se agota en ella. Es un suceso que se caracteriza por no ser consecuencia de las causas que lo anteceden –irrumpe de manera sorprendente– y, paradójicamente, responde a algo que cabe esperar dentro de la trama.

En un relato que madura en el mismo relato.

La historia se desarrolla gracias a las funciones principales, los nudos o núcleos del relato (acciones básicas; fundamentos esenciales de la historia) que en muchos casos «trabajan» ayudados por los subnúcleos, como los del apartado anterior (acciones complementarias: de transición que ilustran el carácter de un personaje o dan información, y a las funciones secundarias o catálisis), según la teoría de Roland Barthes.

A éstas se agregan los indicios y los informantes.

Los *núcleos* corresponden a las acciones. Son momentos narrativos de gran importancia que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos; no se pueden suprimir sin destruir la lógica de la narrativa.

Los núcleos narrativos tienen una lógica de conexión, pero además también una lógica de jerarquía, algunos son más importantes que otros. Son interdependientes, unas acciones necesitan de las otras. La sucesión de núcleos, conectados entre sí, constituye el argumento de la narración. Pero no todas las acciones de un relato son núcleos. Solamente las principales.

Mientras los núcleos o acontecimientos nucleares son los sucesos imprescindibles para el desarrollo de la acción, las situaciones secundarias o subnúcleos no aportan un avance a la acción; son momentos de reposo en los que la historia «descansa».

En los relatos se van intercalando momentos de acción con momentos de descanso.

Un núcleo se expande en catálisis, indicios e informantes:

Las *catálisis* llenan y completan el espacio narrativo, la información, que hay entre núcleo y núcleo. Son los «rellenos» entre uno y otro. Representan sucesos secundarios en la trama que pueden ser suprimidos sin que alteren la lógica de la trama, aunque su eliminación puede empobrecer las cualidades estéticas de la narración; suponen necesariamente la existencia de los núcleos, dependen en cierta manera de ellos. Pueden anticipar la información o regresar al pasado para completarla.

Aceleran, retardan, despistan los acontecimientos, es decir, mantienen el contacto entre narrador y lector.

Los *indicios* son las funciones del relato que abren las expectativas de la lectura y sugieren posibles continuaciones. Movilizan la capacidad de desciframiento del lector, dan a conocer una atmósfera, un carácter, etc. Ante cada indicio, el lector supone varias posibilidades; de la forma en que se resuelvan, o queden abiertas y se transformen, depende la trascendencia de lo narrado. Imprescindibles en las narraciones policiales son los mecanismos aptos para provocar las sospechas. Cuando la serie de indicios que estructuran un relato remiten al lector a una solución que más adelante el mismo relato desmiente, es posible que el cuento resulte inolvidable.

Roland Barthes lo explica con el siguiente ejemplo: «decir que James Bond está de guardia en un escritorio cuya ventana permite ver la luna entre grandes nubes que se desplazan es presentar indicios de una tormentosa noche de verano, y esta deducción misma constituye un indicio de atmósfera que remite al clima pesado, angustioso para unos hechos que todavía son desconocidos».

Indicios simples pueden ser, por ejemplo, unas pisa-

das que hacen creer en la aparición de un intruso; un ruido raro, unos papeles en una mesa... o un diálogo sugerente.

Los *incidentes* son indicios mínimos. Ponen en movimiento la acción. Suelen ser desencadenantes del relato. Un incidente es la materia de un cuento: un hombre que observa día tras día un geranio en la ventana del vecino da lugar a *El geranio*, un cuento de Flannery O'Connor. O se interponen en la trayectoria del protagonista y chocan con él. Pueden provocar una tensión entre los personajes que da lugar al conflicto.

Vladimir Propp habla de distintas clases de incidentes:

- De alejamiento: alguien se va o muere.
- De mandato: se debe ejecutar una orden o una misión.
- De transgresión: se infringe una prohibición.
- De engaño: se engaña a alguien.
- De complicidad: se ayuda a alguien.
- De fechoría: se daña a alguien.
- De carencia: se desea conseguir algo.

Los *informantes* son los datos. Son datos precisos, como el nombre de un personaje, la numeración de una calle o la cita de un lugar geográfico. También pueden presentarse a través del diálogo, pero hay que tener cuidado de no hacer decir al personaje un dato innecesario, del cual el narrador podría informar al lector por otros medios.

La acción debe hacer avanzar la historia, pero por una vía que eluda las previsiones y suposiciones del lector. Plan-

téate todas las alternativas posibles y escoge la menos previsible, la más original. Tiene que ser verosímil y poco probable.

### *Pregúntate*

¿Qué nueva situación impensada se puede introducir en cada momento del relato?

Al hacer avanzar la intriga mediante acciones o diálogos, es conveniente plantear algunas situaciones que dejen dudas al lector, sin abusar de ellas y que se van resolviendo progresivamente, indicios que se retoman a lo largo del relato.

### **Los pilares**

El relato está sostenido sobre unos pocos pilares básicos que concentran las acciones principales: los núcleos narrativos. Por ejemplo:

persecución, lucha, encuentro, desaparición  
misterio, viaje, conjetura

En su conjunto sostienen el argumento. El argumento es el desarrollo narrativo y temático de la idea; es decir, el argumento sintetiza la historia y la finalidad de la futura producción, y esboza la estructura narrativa, acontecimientos esenciales y personajes principales. En la escritura del relato, se expande en estructuras narrativas menores (episodios, incidentes), que se

estructuran respondiendo a una motivación, a un conjunto de causas que da cuenta de los acontecimientos.

Un solo núcleo puede englobar todos los que sostienen la novela o el cuento. Por ejemplo, la acción de *Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo, está desarrollada sobre el núcleo de la búsqueda, un mito en la narrativa mexicana: se inicia con el hijo natural que parte para encontrarse con su padre, y continúa durante todo el relato.

Esta declaración del personaje narrador marca el inicio de esa búsqueda:

*Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo en un plano de prometerlo todo.*

A su vez, ese nudo principal abarca otros nudos que se encadenan a medida que avanza la narración.

En consecuencia, podrías plantearte un relato a partir de sus núcleos principales y decidir en qué orden los desarrollas. Podrías trabajar con esquemas como los siguientes:

- 1) · Encuentro
- Confesión
- Promesa
- Comprobación

- 2) · Desilusión
- Sorpresa
- Desencuentro
- Regreso

Resulta provechoso investigar cuáles son los núcleos de los cuentos o las novelas preferidas, y tratar de escribir un relato siguiendo un esquema similar al de esa narración.

### **Un conjunto imaginario**

Un esquema sobre el que se podría sostener un cuento o el último capítulo de una novela podría englobar los siguientes pasos:

1. Una acción principal o nuclear que vertebre la historia.
2. Acciones secundarias o subnúcleos.
3. Algunas acciones bisagra que marquen un cambio en la narración.
4. Acciones menores entre las que se destaca una que resulta determinante e inicio del clímax que desencadena el final.

**Ejemplo:**

1. La acción fundamental: viajar (con alguna meta).
2. Las secundarias: detener la marcha, matar una ser-

piente, reanudar la marcha, dialogar, perseguir, descubrir.

3. Las que marcan un punto de inflexión en cuanto a la totalidad del material narrativo: ser detenidos y liberados.
4. Una serie de acciones menores: acampar, comer, fumar, dormir, no poder dormir.

Una de las acciones menores (no poder dormir, por ejemplo) podría resultar determinante en lo que concierne al efecto final del cuento, y con esa acción se inicia el clímax del relato y se establece una secuencia de tensión creciente que puede corresponder a las acciones: sospechar, investigar, descubrir y denunciar.

### **El orden de las acciones**

¿Cómo se dispone la acción en la estructura general de los acontecimientos? ¿Cómo progresa o se detiene? ¿Cómo se logra su gradación?

Desde el punto de vista de la composición, acción es la historia que se va desarrollando ante los ojos del lector. El orden de la acción, desde un punto de vista clásico, suele responder a la siguiente estructura interna: planteamiento, desarrollo y desenlace.

- Planteamiento: es la presentación de los personajes y el establecimiento de la acción que se va a desarrollar. Además, se expone el marco temporal y espacial en que se situará la historia.

- **Desarrollo:** la situación expuesta en el planteamiento comienza a evolucionar, es decir, se desarrolla el conflicto en el que se verán inmersos los personajes. En la novela suele haber un conflicto principal y otros secundarios que dependen, en mayor o menor medida, de aquél.
- **Desenlace:** es la resolución del conflicto y el final de los sucesos que se han planteado. Puede ser positivo y alegre, neutro, o negativo y desgraciado.

De todos modos, y sobre todo desde la renovación de la novela a partir de mediados del siglo XX, es habitual que esta estructura se vea truncada.

*In medias res* o principio abrupto: consiste en iniciar la acción cuando ésta se encuentra en pleno desarrollo, sin haber presentado previamente los personajes.

Los hechos cobran sentido al relacionarse unos con otros. Precisamente, de un hábil enlace de los sucesos depende la progresión narrativa. Un planteamiento bien amueblado da lugar a una resolución final adecuada. Las causas iniciales bien planteadas exigen un desenlace preciso. Pero vayamos por partes.

Las acciones se pueden organizar de diferentes modos para constituir el relato. Generalmente, el orden es progresivo, respeta el interés progresivo de la historia, desde un inicio hasta el desenlace propio de cada relato. Dicho orden puede respetar la sucesión lógica de los hechos o no. Muchos dramaturgos consideran que el relato es la sucesión cronológica de los hechos mientras que la cons-

trucción dramática es la manera en que se presentan estos hechos.

*Lógico* es el orden de las acciones de manera cronológica y causal: las causas antes que los efectos, y los primeros sucesos en el tiempo presentados antes que los segundos, típico de la narración realista. Corresponde al esquema clásico de la narración, en que una red o encañamiento de núcleos narrativos siguen una lógica temporal lineal.

Se puede observar, por ejemplo, en las novelas de Benito Pérez Galdós.

*Libre* es cuando se rompe el orden lógico, y se organiza el relato como mejor convenga para el hilo de la narración, típico de la narración experimental y moderna. Se emplean recursos tales como la discontinuidad en el plano temporal, el corte abrupto y la consecuente fragmentación, la construcción de la historia mediante secuencias paralelas y alternadas, el delineado de un carácter mediante dos o tres acciones fundamentales, etc.

Por ejemplo, en *Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina, los bloques narrativos no se suceden de manera lineal.

Narra la historia de un crimen y la historia de la pesquisa, y además, el protagonista se convierte en detective, y otro personaje, el narrador global, cumple con la función de narrador omnisciente. Presenta un primer capítulo plagado de nombres, fechas y acontecimientos, pasa del pronombre «yo» a «él» o «ella», utiliza frases largas saturadas de información y saltos irregulares en el tiempo:

*Ahora, mientras espera el tren que al final de esta noche, cuando llegue a Madrid, lo habrá apartado para siempre de Mágina, mira las vías desiertas y las sombras de los olivos más allá de las tapias, pero entre sus ojos y el mundo persiste Inés y la casa donde la conoció, el retrato nupcial de Marina, el espejo donde se miraba Jacinto Solana mientras escribía un poema lacónicamente titulado «Invitación». Como el primer día, cuando apareció en la casa con aquella aciaga melancolía de huésped recién llegado de los peores trenes de la noche, Minaya, en la estación, todavía contempla la fachada blanca desde el otro lado de la fuente, la alta casa medio velada por la bruma del agua que sube y cae sobre la taza de piedra desbordando el brocal y algunas veces llega más alto que las copas redondas de las acacias.*

ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *Beatus Ille*

*Acciones encadenadas.* En ambos casos, las acciones se encadenan entre sí gracias a algún tipo de nexo. Entre una acción y otra, por ejemplo, puede presentarse a los sujetos de la acción en un diálogo que ofrezca un avance de dicha acción gracias a lo que dicen, como en el ejemplo anterior.

De hecho, existen resortes que permiten pasar de una acción a otra.

Guy Michaud dice: «La acción consiste precisamente en salir de una situación o, con mayor exactitud, es el paso de una situación a otra». ¿Cómo se opera tal paso? Mediante el resorte dramático. El resorte es, pues, lo que hace avanzar la acción y asegura su duración. Actúa como un motor: introduce en sus relaciones internas una modificación tal que de ella resulta una situación nueva, es decir, un problema dramático nuevo. Comprender una pieza y su acción es ver, por consiguiente, cómo evoluciona y progresa.

sa ésta, es comparar la situación inicial y la situación final de cada escena y buscar el resorte mediante el cual se ha modificado la acción en el paso de la una a la otra».

*Acciones simultáneas.* Un relato de varias acciones también simultáneas, que confluyen o están unidas por un eje o un elemento, como en el capítulo 10 de *Ulises*, de James Joyce, en el que ocurre una serie de situaciones a la misma hora.

*Acciones alternas.* Un relato alternado de varias acciones que se van retomando, y que no tienen por qué ser simultáneas ni tienen que confluir. Es el lector el que establece la relación entre las acciones. En realidad, éste es el trabajo del escritor: retomar elementos y hacerlos producir en la narración, en este caso acciones. Por ejemplo, el protagonista retoma cada tanto la acción de ir a averiguar datos sobre el tema que le preocupa: las causas del divorcio de su hijo. Así sucede en una novela de casi setecientas páginas, *La novia liberada*, de Abraham Yehoshúa.

*Estructura inversa.* El autor adelanta el desenlace de la novela en las primeras páginas de la misma, y posteriormente se dedica a contar cómo los acontecimientos evolucionan hasta llegar a ese final.

*Final abierto.* La historia no termina de resolverse, de manera que el lector percibe la sensación de que la acción se extiende más allá de los límites del texto.

Las acciones se organizan y encadenan de diversos modos en un relato, siguiendo un orden lógico y cronológico, o bien un orden libre, en un montaje que busca comunicar al lector un determinado efecto (rítmico o ideológico) además de relatar unas acciones.

### **El hilo conductor**

En principio, la acción está constituida por una serie de hechos y actos que constituyen el argumento de una obra dramática o narrativa, lo cual significa que las acciones del relato funcionan encadenadas y constituyen un eje, un hilo conductor, un armazón dramática.

Puesto que todo relato configura un tejido, establecer un hilo conductor sólido del mismo es un método apropiado para que el lector no se pierda en la maraña.

Una acción específica o una serie de acciones distintas, pero ligadas entre sí, puede constituir el hilo conductor o el mecanismo aglutinante que dé cuenta de la trama y articule el relato.

En los relatos breves, la base puede ser exclusivamente una serie de acciones iguales en importancia.

Ejemplo:

Puedes comprobarlo en *El anillo de Gyges*, de Platón:

*Gyges era pastor del rey de Lidia. Después de una tormenta seguida de violentas sacudidas, la tierra se hendió en el preciso lugar en que Gyges apacentaba sus rebaños. Atónito de pasmo*

*ante semejante cosa, Gyges bajó por aquella abertura y vio, entre otras muchas cosas sorprendentes que se cuentan, un caballo de bronce, en cuyos flancos se abrían unas puertecillas, y que como Gyges introdujese por ellas la cabeza, para ver qué había dentro del caballo, vio un cadáver de estatura superior a la humana.*

*El cadáver estaba desnudo, sin más que un anillo de oro en uno de sus dedos. Gyges se apoderó del anillo, y se retiró de allí.*

*Habiéndose reunido luego los pastores como tenían por costumbre a fines de cada mes, para dar cuenta al rey del estado de sus rebaños, acudió Gyges a esa asamblea, llevando su anillo en el dedo, y se sentó entre los pastores.*

*Ocurrió que, como casualmente diese vuelta a la piedra de la sortija hacia la palma de la mano, inmediatamente se hizo invisible para sus compañeros, de suerte que éstos hablaban de él como si estuviera ausente. Asombrado ante aquel prodigio, volvió a poner hacia la parte de afuera la piedra de la sortija, y tornó a ser visible.*

*Habiendo observado esta virtud del anillo, quiso asegurarse de ella por medio de diversas experiencias, y comprobó reiteradamente que se tornaba invisible cada vez que volvía la piedra hacia dentro, y visible cuando la volvía hacia fuera. Seguro ya del caso, se hizo incluir entre los pastores que habían de ir a dar cuenta al rey. Llega al palacio, corrompe a la reina y, con ayuda de ella, se deshace del rey y se apodera del trono.*

Las acciones del relato anterior son las siguientes:

- Baja por la abertura
- Encuentra el anillo
- Acude a la asamblea y se sienta entre los pastores
- Da la vuelta al anillo
- Se hace invisible

- Da la vuelta al anillo
- Se hace visible
- Lo comprueba
- Corrompe a la reina
- Se deshace del rey
- Se apodera del trono

Entonces, ¿cómo plantearse el hilo conductor?

Puede ser un disparador previo a la escritura. De una idea amorfa, o una intuición, se pueden extraer los momentos básicos, que se constituyan en la guía del lector y confeccionar una lista, como en el ejemplo anterior, cuyos puntos se trabajarán en torno al esqueleto principal.

O se puede escribir sin rumbo, y posteriormente reorganizar el material elaborando el hilo más tenso y más intenso del relato.

### **El personaje es el ejecutor**

Acción y personaje están íntimamente ligados en cualquier obra literaria. Los personajes son los que intervienen en el proceso narrativo mediante la ejecución de acciones y hechos encaminados al objetivo, a la meta del suceso a narrar. Precisamente, de su papel jerárquico en el desarrollo de la acción depende su lugar como personaje principal (protagonista, héroe), secundario o figurante.

El personaje es el que lleva a cabo las acciones que constituirán la historia, te conviene «verlo» íntegramente, constituir su personalidad para no atribuirle actos que corresponden al escritor. Viéndolo, te resultará más sencillo desarrollar sus acciones, te permitirá captar detalles

que de otra forma te pasarían inadvertidos. Observa a la gente que te rodea y toma nota de sus acciones más contundentes y de sus gestos mínimos, así cuando hagas actuar a tu personaje conseguirás hacerlo de un modo peculiar.

Un problema se presenta cuando el personaje principal se vuelve pasivo.

Puede deberse a un error de planteamiento. La tarea a realizar es repasar las escenas, detectar dónde el personaje se vuelve pasivo y devolverle la fuerza perdida o darle protagonismo a otro personaje que tal vez es el que se ha impuesto y lo ha relevado en el mando de la acción.

En cualquier caso, la unidad del relato requiere que el personaje sea consecuente con su personalidad, por lo que no podemos atribuirle actos que él no realizaría. Para que lo comprendas, escoge los actos que realiza un personaje en una novela y aplícaselos a otro de otra novela. Verás que no resulta creíble.

Si tienes claro el argumento de la historia, has de escoger un personaje funcional que lo lleve a buen término, que te facilite la tarea, que tenga los rasgos imprescindibles para que el argumento funcione, un personaje coherente con los hilos de la acción.

### **El narrador cuenta los hechos**

El narrador, un personaje privilegiado, puede resumir lo que ve y decir lo que ocurre. O escenificar lo que ve y mostrar lo que ocurre.

Combinar el decir con el mostrar es una opción. Resumir lo que los personajes ven y mostrar lo que los personajes resumen.

Conviene preguntarse cuándo usar acciones rápidas, frases cortas y cortantes, cuándo usar acciones pausadas, frases morosas, párrafos breves o extensos.

Conviene plantearse qué clase de narrador referirá dichas acciones o si se le cede o no la palabra a los personajes.

Es importante que las acciones sucesivas sean verosímiles o creíbles, es decir, deben desarrollarse dentro de la lógica interna de la narración. Asimismo, tratar de no caer en contradicciones argumentales para que la acción avance sin problemas.

Las variantes que se pueden abordar al organizar la historia son múltiples, dependen de las necesidades de la historia misma. De hecho, en muchos casos una historia muy simple, un incidente o un estado de ánimo, resulta sumamente rico y proteico debido a la manera en que está contado. Generalmente, las variadas formas de producir una narración y componerla van ligadas a la acción como procedimiento determinante del acto de contar.

Como vía de reflexión, las siguientes:

- Narrar un hecho mediante la acción, de principio a fin.
- Recurrir a las escenas que contengan diálogos en determinados momentos de la historia. Alternar con un narrador en tercera persona.
- Emplear descripciones que ambienten una serie de escenas para complementar los diálogos.
- Emplear resúmenes para aportar informaciones puntuales y elipsis para señalar un lapso de tiempo.

- Contar los hechos al mismo tiempo que suceden. En la novela negra suele usarse este modo, el narrador sigue al detective en su investigación, lo acompaña en sus marchas y contramarchas, y resulta eficaz para crear suspense a partir de una serie de indicios que sugieren la acción y que el escritor retoma y desarrolla a medida que despliega el hilo conductor.

### **El tiempo dispone los acontecimientos**

Narrar es disponer acontecimientos en el tiempo. Los hechos narrados ocurren en una sucesión temporal. El tiempo narrativo engloba el tiempo externo y el tiempo interno.

El tiempo externo es la época en la que se desarrolla la acción, es decir: la época en la que sucede lo narrado:

*Y abandonó a Macondo en el tren de regreso, el miércoles veintisiete de junio de mil novecientos seis a las dos y dieciocho minutos de la tarde.*

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ,  
*El coronel no tiene quien le escriba*

El tiempo interno es la forma en la que se ordenan cronológicamente los acontecimientos que aparecen en el relato y el orden puede ser:

- Lineal, es lógico cronológico.
- Retrospectiva o técnica del *flash-back*, en que la acción empieza en un momento determinado de

- la historia y después se cuentan unos hechos que han sucedido con anterioridad, ordenación.
- Prospectivo, en que lo narrado anticipa hechos que todavía no deberían haber sucedido.
  - A veces, los acontecimientos se disponen de una manera desordenada, por ejemplo, empezando por el final, como hace García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*.

El narrador suele emplear diversas técnicas para manipular la duración de las acciones:

*Resumen:* una situación narrada dura menos que el acontecimiento, en unas líneas o en un párrafo se condensan semanas, meses... de la historia.

*Pausa:* el narrador detiene la narración para introducir descripciones del ambiente o de un personaje, también reflexiones sobre cualquier tema (digresión).

*Elipsis:* el narrador suprime deliberadamente la narración de un hecho relevante.

### **Las claves de una escena**

La escena coloca al lector en medio de la acción dramática. Lo invita a asistir a los hechos. No es lo mismo mostrar los hechos que decirlos. Las escenas son esas zonas del relato en las que el narrador, una vez presentada la situación, se retira para dejar a los lectores asistir directamente, sin intermediarios, a los acontecimientos. Escu-

chamos entonces la voz de los personajes acompañada sólo por puntualizaciones que el narrador deberá seguir haciendo acerca del tono, los gestos, los movimientos...

La aparición de los diálogos sirve para mostrar directamente a los personajes, para crear escenas a las que el lector pueda asistir directamente.

Una escena es un momento del relato en el que el narrador muestra la actuación del o de los personajes, siempre ligada a los restantes componentes del relato y expresada mediante diferentes formas y registros narrativos.

Mediante la descripción, la acción y el diálogo se sitúa al lector en la escena:

*En el paraíso terrenal, en el día luminoso en que las flores fueron creadas, y antes de que Eva fuese tentada por la serpiente (DESCRIPCIÓN), el maligno espíritu se acercó a la más linda rosa nueva en el momento en que ella tendía, a la caricia del celeste sol, la roja virginidad de sus labios (ACCIÓN).*

*—Eres bella.*

*—Lo soy —dijo la rosa.*

*—Bella y feliz —prosiguió el diablo—. Tienes el color, la gracia y el aroma. Pero...*

*—¿Pero?...*

*—No eres útil. ¿No miras esos árboles llenos de bellotas? Ésos, a más de ser frondosos, dan alimento a muchedumbres de seres animados que se detienen bajo sus ramas, Rosa, ser bella es poco...*

*La rosa, entonces —tentada como después lo sería la mujer— deseó la utilidad, de tal modo que hubo palidez en su púrpura.*

*Pasó el buen Dios después del alba siguiente (ACCIÓN).*

*—Padre —dijo aquella princesa floral, temblando en su perfumada belleza—, ¿queréis hacerme útil?*

*—Sea, hija mía —contestó el Señor, sonriendo.*

*Y entonces el mundo vio la primera col.*

RUBÉN DARÍO, *El nacimiento de la col*

Los límites de la escena son muy precisos, constituyen una secuencia completa, identificable dentro de la narración. A veces en ella la voz del narrador pasa a un segundo plano y el uso del estilo directo nos permite escuchar, de primera mano, las palabras de los personajes, sus diálogos.

Las escenas suelen emplearse en aquellos momentos que el texto requiere una visión más detenida de los sucesos o una dramatización.

Tanto si son presentados de manera clara y directa como si aparecen insertados en el texto de modo en apariencia caótico, los diálogos suponen siempre un respiro para el lector. Además, hacen coincidir el instante de la lectura con el tiempo de la acción: escuchamos y vemos a los personajes en vivo.

¿Qué aspectos se deben contemplar especialmente?:

- El esqueleto

En la escena, el narrador puede señalar las acciones, los espacios circundantes y las apariencias físicas y emocionales de los personajes.

Puedes confeccionar una lista de acciones, antes de escribir el cuento, a modo de esqueleto previo en el que se sostendrá la trama, o escribirlo y analizarlas posteriormente, ajustar su distribución, su extensión y la conexión entre ellas.

Por ejemplo, las acciones del cuento de Anton Chéjov *Una criatura indefensa* son las siguientes:

*El solicitante... cogió la solicitud y empezó a leerla.*

*Cuando Kistunov hubo terminado de recibir a los solicitantes entró en su despacho, donde firmó unos diez papeles.*

*... golpeando con un dedo la mesa y después su propia frente...*

*... se ofendió la vieja...*

*Espiró todo el aire que contenían sus pulmones...*

Es conveniente determinar la densidad de la acción, es decir, el número de núcleos por escena, para evitar los puntos muertos que detienen el curso natural de la acción dramática.

#### · El clímax

En el diálogo de cualquier escena, hay un momento de mayor intensidad; es su punto culminante.

Con frecuencia el escritor fija un punto dentro de la trayectoria, un momento esencialmente significativo o espectacular que genera otros sentidos. Una historia engloba varias fases. Se puede comparar con un viaje que incluye algunas paradas necesarias para cargar combustible: en el transcurrir de una historia también es necesario —o al menos conveniente— plantearse algunas pausas y planificar las escenas clave dentro de la totalidad. Una

serie de escenas componen la trama sostenida por una o más escenas clave.

Las escenas intermedias cumplen la función de preparar la revelación del momento crucial contenido en la escena o escenas clave, diferenciadas porque suelen contener la acción o acciones más importantes, los diálogos más contundentes, cualquier tipo de artificio llamativo.

El aumento de la tensión, cerca del clímax, se logra mediante el incremento de la carga emocional; esto puede hacerse enfatizando la importancia de lo que está sucediendo, subrayando el miedo, el valor, la ira, la histeria, la esperanza.

El interés del lector en lo que estás contando dependerá del ritmo narrativo que le des al discurso.

### **Una sólida construcción narrativa**

¿Cuándo es sólida una construcción narrativa?

Cuando es tensa e intensa. Ocurre en el cuento. Cada imagen de la composición narrativa breve es sintética e intensa, pretende consignar un acontecimiento preciso.

¿Qué lugar ocupa la acción en la armazón dramática?

Se trata de diferenciar la simple actividad de la actividad compleja de la acción dramática. Howard Lawson dice: «La acción (en contraposición a la actividad) debe estar en proceso de realizarse, así que debe brotar de otra

acción, y conducir a otra diferente. Cada cambio de equilibrio implica cambios de equilibrio anteriores y venideros. Esto también significa que debe considerarse el tiempo dedicado a cada acción, el tiempo que resulta necesario en relación con la cantidad de actividad».

Se distinguen en el relato las zonas en las que la acción se concentra de manera crucial para configurar la historia, de aquellas en que aparece diluida, mediante descripciones y otro tipo de enlaces.

Constituye la columna vertebral de la estructura dramática. Las acciones principales actúan como eje rector o hilo conductor con relación al cual se disponen y cobran sentido las demás acciones.

En este sentido, la obra no es una simple continuidad de causas y efectos, sino una interacción de fuerzas complejas.

¿Sus secretos?

- Para ir de una imagen a otra, evita los puentes innecesarios.
- Emplea pocos adjetivos.
- Mediante una situación límite pon en escena el conflicto central de una historia.
- La anécdota se desembaraza del exceso descriptivo, que puede ser un riesgo en la novela.

Sin embargo, la novela de misterio y la novela negra preservan la intensidad del relato corto.

¿De qué modo?

- El núcleo central se impone sobre las subtramas que puedan distraer el corazón de la historia.

- Los protagonistas alcanzan sus objetivos dramáticos a través de acciones intensas.
- El modo de sentir, de pensar, de ser, de los personajes condiciona la estructura de la novela.

Conviene reforzar el núcleo vital de la historia que se cuenta y resistirse a los innecesarios rellenos.

## Otras herramientas útiles

Parientes de la acción son otros tratamientos que permiten desarrollar una historia, como la descripción, el diálogo, la reflexión, los estados emocionales y los sentimientos. ¿De qué modo conviene trabajarlos? ¿Cómo funcionan en forma armónica?

La acción debe resultar enlazada con el conflicto que se produce entre los personajes, o con las ideas que se exponen, que mantienen en tensión todo el discurso narrativo. Muchas veces, dicha acción es el resultado de la situación emotiva de un personaje o de un grupo de ellos, como efecto de su conducta y actitudes.

### Los mecanismos trabajan juntos

Generalmente, el novelista y el cuentista trabajan con más de un mecanismo para llevar adelante el relato, para desarrollar un episodio.

En el siguiente ejemplo, trabaja la información puntual, la acción, la reflexión, la observación y el diálogo:

*Hasta el entierro de mi abuela apenas lo conocía. Aquel día, cuando Yuichi Tanabe vino, me pregunté, de verdad, si no había sido el amante de mi abuela. Mientras quemaba incienso le tem-*

*blaron las manos y cerró los ojos llorosos. Al mirar la fotografía de mi abuela, volvió a derramar lágrimas.*

*Parecía tan triste que, por un momento, pensé que quería a mi abuela más que yo.*

*Enjugándose las lágrimas con un pañuelo, había dicho:*

*—Déjame que te ayude.*

*Y me ayudó mucho.*

*Yuichi Tanabe.*

*Debía de estar aturdida, porque me costó recordar cuándo había oído a mi abuela decir aquel nombre.*

BANANA YOSHIMOTO, *Kitchen*

### **Narrar para describir y describir para narrar**

Entre la acción y la descripción debe existir un equilibrio perfecto.

La descripción es la presentación de las personas y las cosas (paisajes, objetos, ambientes, lugares...) que producen la narración. El narrador se demora en los detalles precisos de personas y objetos, en colores y formas. En suma, informa sobre el escenario en el que se desarrolla la acción y la enmarca.

**Ejemplo:**

*En la puerta de uno de los camerinos una cartulina prendida con cuatro chinchas anunciaba con letras de imprenta el nombre de su actual ocupante: Señorita Lili Villalba. Prullàs tocó con los nudillos y entró sin esperar respuesta. En el camerino no había nadie; estaban apagadas las bombillas que contorneaban el espejo y por toda iluminación oscilaba un globo amarillento suspendido del techo. Allí se respiraba un aire viciado, impregnado de*

*olor a ropa sucia; de un clavo colgaban un turbante mugriento y una capa apolillada y desteñida, y una caja cilíndrica repleta de pelucas cochambrosas sugería macabras escenas de guillotina.*

EDUARDO MENDOZA, *Una comedia ligera*

Se suele afirmar que si se trabaja más la acción, las peripecias, la manera de escribir es la narrativa, y se vincula con el manejo del tiempo en que ocurren los hechos; si se trabaja más el ambiente, es la descriptiva, y se vincula con el manejo del espacio en que ocurren los hechos. Sin embargo, ambas maneras no son opuestas y se mezclan. En ambas, cuentan los caracteres, los sujetos. Por lo tanto, la frontera que separa el narrar del describir es sólo operativa: cuando se narra, se debe describir; cuando se describe, se debe narrar.

*Narrar* apunta a contar. Pero el describir debe ser también un modo de contar mediante la enumeración de los detalles necesarios para que el lector perciba la historia. En una novela descriptiva como *La Regenta*, de Clarín, el ambiente de Vetusta pasa a ocupar el centro de la narración, mientras que otros narradores como Ernest Hemingway o John Dos Passos presentan los hechos sin recurrir a la descripción, y sí al diálogo. Un buen ejemplo en que la acción y la aventura se combinan con lo psicológico son las novelas de Conrad, como *Lord Jim*, en la que importan tanto las peripecias exteriores —naufragios, piraterías, episodios bélicos—, como el atormentado personaje: las aventuras sirven para que el lector conozca los rasgos íntimos del protagonista.

Los elementos descritos deben estar organizados con un sentido. Informan sobre el escenario en el que se desa-

rrolla la acción y la enmarcan, son un medio para canalizar el sentir del personaje ante determinado lugar; captar un ambiente variado y en movimiento, por ejemplo el movimiento en un mercado, donde la heterogeneidad es el rasgo dominante, como muestra Ignacio Aldecoa:

*Las cristaleras del café siempre estaban sucias y la luz de la glorieta, agria y escenográfica, se filtraba a través de ella, con matices de recuelo. El viejo camarero arterioesclerótico arrastraba la pierna mala como cosa ajena a su persona e iba de mesa en mesa, frágil, doméstico, temblante y arácnido. Bufaba la máquina exprés; cantineaba el aburrido cerillero; la señora de los servicios cultivaba sus emociones leyendo una novela de amor; el chicharro de la llamada del teléfono no era atendido; esputaban en sus pañuelos, y por turno, los cinco viejos del friso de la tertulia del fondo; bajaba el cura jugador las escaleras de la timba [...]*

Mediante la acción y la descripción se realiza la ambientación, que refuerza el estado de ánimo de los interlocutores y la situación narrada.

En el ya citado fragmento de la novela de Doris Lessing:

*Se sentaron sobre un tronco en una seca y cálida sombra. Por lo menos a un metro y medio por encima de ellos, al otro lado del toldo de haya, quemaba un sol nada inglés.*

En el siguiente fragmento, acción y descripción están ligadas en forma continua, ligadas por el punto seguido:

*Estaba recubierto de una alfombra áspera cuyos largos pelos, al pisar sobre ellos, se doblaban hacia un lado (DESCRIPCIÓN).*

*El portero grueso, vestido de azul, con la cara roja, bien afeitado (DESCRIPCIÓN), se precipitó con mansos saltos de balón de goma y les abrió la puerta del ascensor inclinándose (ACCIÓN). En aquel portal olía a un ozonopino perfeccionado distinto del de los cines de barrio. El ascensor subía muy lentamente sin ruido y en tres de sus lados había espejos. También tenía una gruesa alfombra roja. En un extremo de la cabina una pequeña banquetta forrada de terciopelo ofrecía un descanso a los fatigados aeronautas (DESCRIPCIÓN). Alertado por algún misterioso mecanismo no sonoro, la puerta del ascensor fue abierta por un criado (ACCIÓN) vestido con chaqueta gris, estrecha, de botones metálicos. Este criado, delgado y flexible, tenía el pelo rizado y los ojos verdes (DESCRIPCIÓN). Se inclinó también, pero de otra manera que el portero, haciendo con la boca un gesto que era a la vez sonrisa y rictus irónico (ACCIÓN). Salmodió algunas palabras confusas en que «señorito» aparecía y desaparecía perdida entre otras más vagas (ACCIÓN).*

LUIS MARTÍN SANTOS, *La casa de Matías*

### **Los diálogos como forma de actuación**

A través del diálogo, los personajes actúan por sí mismos, y deben convencer al lector de que son vívidos, verosímiles, creíbles. ¿Qué mecanismos de la acción se activan mediante el diálogo?

Entre otros, los siguientes:

- Presentar una situación

En *Entre Nueva York y Detroit*, de Dorothy Parker, la función es mostrar la incomunicación en la pareja. El diálogo

muestra que el joven (en Detroit) evita referirse al tema que propone ella (en Nueva York).

—¿Oiga? —dijo la muchacha en Nueva York.

—¿Diga? —respondió el joven en Detroit. [...]

—Me he quedado aquí sola, sin salir para nada. Así es mejor, porque no quiero ver a nadie. Todo el mundo me pregunta cuándo vas a volver y si he tenido noticias tuyas, y temo echarme a llorar delante de ellos. Me duele tanto cuando me preguntan por ti y he de decir que no...

—Esta maldita conexión es lo peor que he visto en mi vida —le interrumpió él—. ¿Qué es lo que te duele? [...]

—Jack, yo... estoy muy preocupada, a punto de perder el juicio. [...] ¡Oh, Jack, Jack, vida mía!

—No puedo oír tus susurros. ¿Por qué no hablas más alto?

—¡No puedo gritar por teléfono! ¿No lo entiendes? [...]

—Me rindo. Primero susurras y luego gritas. Esto no tiene sentido. No puedo oír nada con esta mala conexión. ¿Por qué no me escribes por la mañana? Haz eso, ¿quieres? Yo también te escribiré.

#### · Modificar los acontecimientos

Los diálogos deben ser capaces de producir movimientos anímicos que modifiquen el curso de los acontecimientos en un sentido determinado. Así, mueven la curiosidad del lector con pistas, advertencias, promesas y anticipaciones.

En el diálogo cinematográfico —que al novelista y al cuentista les conviene observar para captar su eficacia— la acción que el diálogo mismo implica es lo más importante. Proporciona la información que no se consigue mostrar con la acción propiamente dicha.

Además de hacer de puente —como señalábamos—, en el capítulo VIII de la segunda parte de *Madame Bovary*, se puede observar la diferencia entre los dos personajes que comparten un momento especial, y el diálogo entre ellos anticipa la futura acción: Rodolfo se convertirá en su amante. Ella se acerca a él y la conversación es vulgar, pero significativa.

¿De qué modo el diálogo hace avanzar la acción y permite la progresión de los hechos narrados?

Gracias a los siguientes mecanismos:

1. Es un elemento de confrontación. Entre las secuencias intermedias, y entre nudo y nudo de la historia, representa la línea de conducta de los personajes.
2. Es un medio de resolución. Resuelve problemas abiertos durante la narración. Desata nudos dramáticos, cierra secuencias y encadena de modo homogéneo las acciones de los personajes.
3. Indica el proceso de cambio de los personajes. Los personajes no pueden acabar el diálogo como lo empezaron. Ha de pasarles algo. Algo debe alterarse en ellos en algún punto. Así, pueden:

- Saber algo más.
- Saber algo menos.
- Descubrir lo que tenían.
- Eliminar lo que tenían.

En consecuencia, el lector los conocerá más y mejor. De ese conocimiento surge un nuevo avance en la narración.

- Lograr una narración dinámica y verosímil, si el diálogo lo es.

Para ello, un buen método de trabajo es expresar en voz alta lo que quieres que digan tus personajes. Mientras escribes cada parlamento, transfórmate en una y otra voz, sucesivamente, para conseguir tus fines. Pon en las palabras todo el enfado, la pasión, el miedo y el dolor que deseas transmitir al lector, hazlo como si fueran tus personajes los que hablaran. No descuides los mínimos matices.

Es conveniente:

- Determinar cada escena antes de empezar a hacerlos dialogar. Si hay o no conflicto, las razones por las cuales se establece dicho diálogo, qué están haciendo (o no haciendo) los personajes mientras tanto, qué hicieron antes y qué harán después, cuál es el grado de afectividad entre los hablantes.
- Tratar de definir cuál es el tipo de relación entre los personajes. Entonces, expresar, por ejemplo, la relación de fuerza entre dos personajes; el poder de uno y otros, si lo comparten o no.
- Sugerir o señalar directamente el lugar y el tiempo de la acción.

Debe haber una adecuación total entre lo que piensa, lo que dice y lo que hace el personaje.

## ¿Cómo presento una conversación?

Los diálogos deben ser naturales, como si los personajes hablaran de viva voz, evitando el exceso de «literatura», pero con una naturalidad conseguida gracias al buen oficio del escritor. Las conversaciones, a diferencia de las de la vida real, deben ser preparadas previamente en sus líneas generales. Tampoco se trata de que los personajes digan lo que dice todo el mundo en una conversación banal, sino de saber elegir la frase precisa, que no sea la copia exacta de la realidad, sino su pulpa.

Éste es un tema que, tarde o temprano, todos los escritores se plantean. Afirma Umberto Eco, que, al escribir *El nombre de la rosa*, las conversaciones le plantearon muchas dificultades. Se preguntó de qué artificios se vale un narrador para ceder la palabra a los personajes, cómo los colocaba manifestando sus ideas, y señaló distintas posibilidades que se pueden sopesar en toda narración:

1.

—¿Cómo estás?

—No me quejo, ¿y tú?

2.

—¿Cómo estás? —dijo Juan.

—No me quejo, ¿y tú? —dijo Pedro.

3.

—¿Cómo estás? —dijo Juan—, ¿cómo estás?

Y Pedro, precipitadamente:

—No me quejo, ¿y tú?

4.

—¿Cómo estás? —*se apresuró a decir Juan.*

—*No me quejo, ¿y tú?* —*respondió Pedro en tono de burla.*

5.

*Dijo Juan:*

—¿Cómo estás?

—*No me quejo* —*respondió Pedro con voz neutra. Luego, con una sonrisa indefinible—: ¿Y tú?*

Es decir que, al intervenir, el narrador cambia el efecto que el diálogo produce en el lector. Eco lo resolvió partiendo de la convicción de que toda la narración estaba contada desde el punto de vista de Adso, el narrador. Uno de los problemas que se le presenta al escritor es «copiar» consciente o inconscientemente a otro autor; en el caso de Eco, éste temía estar escribiendo «diálogos Agatha Christie».

En todos los casos, si la forma de expresión de un personaje está bien lograda, indica qué y quién es ese personaje y lo diferencia de su interlocutor. Conviene conocer claramente la función del narrador (aunque una opción es hacer una primera escritura sin acotaciones y agregar lo que se considere imprescindible durante la corrección). Si se sabe llevar un diálogo, se pueden obviar las explicaciones y la descripción.

En todos los casos, las palabras y los actos deben escribirse con precisión. Para ello, hay que saber qué se propone uno al usar el diálogo.

## Lo no dicho

Una meta fundamental del diálogo es ofrecer una segunda lectura. A través de sus palabras, los interlocutores sugieren algo más de lo que dicen. Es posible que el lector se coloque en el lugar de uno de los hablantes y saque conclusiones a partir de lo que responde o declara el otro, como en el siguiente ejemplo, en el que una de las hablantes da a entender su ingenuidad frente a lo que le sucede:

*—No me entendés, ¿de dónde hablás?*

*—Estoy con el teléfono del bar de la esquina, y andan todos gritoneando.*

*—Tapate una oreja con la mano, así vas a oír mejor, hacé la prueba.*

*—Sí, yo le hago caso, señora Nené.*

*—Raba, no me digas señora, sonsa.*

*—Pero usted ahora está casada.*

*—Escuchame, ¿qué tiempo tiene ya tu nene?*

*—Anda para un año y tres meses.*

*—¿Cómo era que se llamaba?*

*—Panchito, ¿le parece que hice mal de ponerle el nombre? Usted sabe por qué...*

*—Qué sé yo, Raba... ¿Y a él no lo volviste a ver?*

*—Se está haciendo la casa ahí mismo donde tiene el rancho, que se la hace él mismo, vos sabés Nené que el Pancho es muy trabajador, él lo que quiere antes de casarse o cualquier cosa es hacerse la casa, todo cinchando como los burros porque después que termina de suboficial se va al rancho a hacerse la casa.*

*—¿Y cuando la tenga terminada él te prometió algo?*

*—No, nada, él no me quiere dirigir más la palabra porque dice*

*que yo anduve contando por ahí que él era el padre de la criatura. Porque yo le había jurado que no lo iba a decir a nadie hasta que él se quedara fijo en la Policía.*

*—¿Y es cierto que vos anduviste contando?*

*—Ni yo ni mi tía contamos nada. ¿Y usted no espera familia?*

MANUEL PUIG, *Boquitas pintadas*

### ¿De qué forma se puede combinar acción y diálogo?

Entre otras, las siguientes variantes:

- Con el estilo indirecto:

*Y cuando tuvimos el comedor empapelado, en el lado derecho nos salió una mancha. Hicieron venir al chico que lo había empapelado (ACCIÓN) y él dijo que la culpa no era suya, que la mancha debía de haber salido después. Que era un defecto de la pared que se le había reventado alguna cosa dentro. Y Quimet dijo que aquella mancha ya debía de estar allí y que su obligación era haber dicho que había humedad. Mateu dijo que más valdría que fuésemos a ver a los vecinos porque a lo mejor tenían el fregadero en aquel lado y que si lo tenían agujereado estábamos perdidos. (TRANSCRIPCIÓN DEL DIÁLOGO DESDE DIFERENTES PUNTOS DE VISTA).*

- Con el estilo directo:

*La desconocida estaba pálida y respiraba fatigosamente, como si acabase de subir una alta escalera.*

*—¿Qué desea? —preguntó Pasha.*

*La señora no contestó. Dio un paso adelante, miró alrededor*

*y se sentó como si se sintiera cansada o indispuesta. Luego movió un largo rato sus pálidos labios, tratando de decir algo.*

*—¿Está aquí mi marido? —preguntó por fin, levantando hacia Pasha sus grandes ojos, con los párpados enrojecidos por el llanto.*

*—¿Qué marido? —murmuró Pasha, sintiendo que del susto se le enfriaban los pies y las manos—. ¿Qué marido? —repitió, empezando a temblar.*

*—Mi marido... Nikolai Petróvich Kolpakov.*

*—No... no, señora... Yo... no sé de quién me habla.*

*Hubo unos instantes de silencio. La desconocida se pasó varias veces el pañuelo por los descoloridos labios y, para vencer el temor interno, contuvo la respiración. Pasha se encontraba ante ella inmóvil, como petrificada, y la miraba asustada y perpleja.*

ANTON CHÉJOV, *La corista*

Al trabajar diálogo y acción en un relato, surgen los siguientes interrogantes y sus respuestas:

- ¿A partir de qué acción básica pueden los personajes iniciar una conversación?

Las acciones pueden ser múltiples y dependen de la intriga (partida, despedida, llegada, viaje, acercamiento, etc.). Pueden ir ligadas al conflicto y, en este caso, recurrir al diálogo para exponerlo, intensificarlo o resolverlo. Una acción puede suplir una reacción verbal del personaje y viceversa.

- ¿Cuál es determinante?

Especialmente el encuentro es una situación esencial para establecer un diálogo. En principio, tenemos que

crear las condiciones para hacer que los personajes se encuentren y puedan dialogar. Cada nuevo encuentro es una ocasión natural de diálogo.

· ¿Y durante la conversación?

Una vez que inician la conversación, debes tener en cuenta la posible dinámica entre los personajes.

Puedes plantearte si los personajes están o no están de acuerdo. Cuantos más puntos de vista diferentes haya, más vivos e interesantes podrán ser los diálogos. Las acciones pueden reforzar el dinamismo, ampliar la información, mostrar una contradicción con las palabras.

Diálogo y acción son técnicas propias del relato policíaco.

*Los asesinos*, de Hemingway, puede considerarse un cuento policíaco. En él, dos matones profesionales llegan a Chicago para asesinar a un ex boxeador al que no conocen, un crimen «por encargo» que no se explica ni se intenta descifrar y se desarrolla con la técnica narrativa que va a definir el género: predominio del diálogo, acción rápida, escritura objetiva.

Las acciones permiten crear la ilusión de dinamismo o de estatismo en un relato.

## Acción y reflexión

En muchos casos, como ocurre en la vida real, la acción en el relato, ya sea novela o cuento, va ligada a la reflexión acerca de los hechos que están sucediendo o a los sujetos que protagonizan esos hechos, como sucede en el siguiente fragmento de *De nuevo, el amor*, de Doris Lessing, en el que la interrogación surge como una de tantas formas de reflexión:

*Cuando Sarah bajó del tren, fue Elizabeth quien se le acercó y se presentó. Las dos mujeres se examinaron abiertamente, Elizabeth de una manera que hizo que Sarah se preguntara qué había contado exactamente Stephen de ella, puesto que Elizabeth tenía la mirada de alguien que hace comprobaciones para asegurarse de que la información era exacta, sí, lo era.*

En cuanto a las reflexiones que puede hacer el narrador, no deben «tapar» las voces de los personajes. Emplees el discurso que emplees, son los personajes como actores de los hechos los que tienen que destacar.

## Acción y sentimientos

En otros casos, el sentimiento desencadena la acción o es en sí mismo una acción, una actuación.

En este sentido, algunos teóricos del cine hablan de dos clases de acción: acción física y acción emocional; acción física es la acción externa, y acción emocional es la interna, lo que pasa dentro del personaje durante la historia.

Al desarrollar un personaje, se puede enfocar su estado emocional como una forma de actuar en un momento determinado o como un rasgo permanente.

Otra opción es emplear una acción o varias para permitir el desarrollo de un sentimiento dentro de la narración, como en *Belle de jour*, de Joseph Kessel, en el que la acción es puntual y los sentimientos se desencadenan en catarata:

*Severine cerró los ojos, como si la oscuridad de su dormitorio no le bastara a su desesperación, y comprendió que era incapaz de imaginar qué ocurriría después de que su marido lo descubriese todo.*

*Aquellas alternativas de miedo y abandono acabaron por no hacerle sentir ni vergüenza ni arrepentimiento. Simplemente, se limitó a esperar la mañana y su justicia. Y la mañana llegó sin traer nada.*

Por su parte, la descripción ligada a la acción transmite determinadas emociones: se percibe lo que siente un personaje que está en un hospital, por ejemplo, rodeado de determinados elementos y de determinado ambiente, de imágenes que dan cuenta del sentimiento que lo embarga.

O el ambiente mismo prepara la acción vinculada a un sentimiento; por ejemplo, la presentación del desierto conduce a la sensación de soledad; una historia que transcurre dentro de una casa puede crear un sentimiento de opresión o de aislamiento; hay ambientes grises, atmósferas oscuras que nos dan la impresión de tristeza, de temor; muchos personajes se explican en buena medida por el ambiente que los rodea. A partir de una descrip-

ción de este tipo, el lector querrá saber qué pasa o que le pasa al personaje.

En el siguiente fragmento, predomina la acción ligada al sentimiento potenciado por la descripción:

*Por dificultades en el último momento para adquirir billetes, llegué a Barcelona a medianoche, en un tren distinto del que había anunciado, y no me esperaba nadie.*

*Era la primera noche que viajaba sola, pero no estaba asustada; por el contrario, me parecía una aventura agradable y excitante aquella profunda libertad en la noche. La sangre, después del viaje largo y cansado, me empezaba a circular en las piernas entumecidas y con una sonrisa de asombro miraba la gran estación de Francia y los grupos que estaban aguardando el expreso y los que llegábamos con tres horas de retraso.*

*El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes, tenían para mí un gran encanto, ya que envolvía todas mis impresiones en la maravilla de haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en mis ensueños por desconocida.*

*Empecé a seguir —una gota entre la corriente— el rumbo de la masa humana que, cargada de maletas, se volcaba en la salida. Mi equipaje era un maletón muy pesado —porque estaba casi lleno de libros— y lo llevaba yo misma con toda la fuerza de mi juventud y de mi ansiosa expectación.*

*Un aire marino, pesado y fresco, entró en mis pulmones con la primera sensación confusa de la ciudad: una masa de casas dormidas; de establecimientos cerrados; de faroles como centinelas borrachos de soledad. Una respiración grande, dificultosa, venía con el cuchicheo de la madrugada. Muy cerca, a mi espalda, enfrente de las callejuelas misteriosas que conducen al Borne, sobre mi corazón excitado, estaba el mar.*

CARMEN LAFORET, *Nada*

### Acción y evocación

Como en el caso de los sentimientos, podría considerarse también el recuerdo como una acción interna.

En el siguiente ejemplo, al recuerdo van enlazadas otras acciones:

*No recuerdo con certeza cuándo fue la primera vez que me di cuenta de su existencia. Pero si no me equivoco, fue cierta tarde de invierno en un tranvía que atravesaba un barrio popular.*

*Cuando me aburro de mi pieza y de mis conversaciones habituales, suelo tomar algún tranvía, cuyo recorrido desconozca y pasear así por la ciudad. Esa tarde llevaba un libro por si se me antojara leer, pero no lo abrí. Estaba lloviendo esporádicamente y el tranvía avanzaba casi vacío. Me senté junto a una ventana, limpiando un boquete en el vaho del vidrio para mirar las calles.*

*No recuerdo el momento exacto en que ella se sentó a mi lado. Pero cuando el tranvía hizo alto en una esquina, me invadió aquella sensación tan corriente y, sin embargo, misteriosa, que cuanto veía, el momento justo y sin importancia como era, lo había vivido antes, o tal vez soñado. La escena me pareció la reproducción exacta de otra que me fuese conocida: delante de mí, un cuello rollizo vertía sus pliegues sobre una camisa deshilachada; tres o cuatro personas dispersas ocupaban los asientos del tranvía; en la esquina había una botica de barrio con su letrero luminoso, y un carabinero bostezó junto al buzón rojo, en la oscuridad que cayó en pocos minutos. Además, vi una rodilla cubierta por un impermeable verde junto a mi rodilla.*

JOSÉ DONOSO, *Una señora*

### *Haz la prueba*

Inicia la primera escena con una descripción del lugar donde ocurren los hechos, enfoca detalles importantes de la trama que cuenten algo sobre la personalidad de los personajes incluidos en la misma, trata de que esa descripción tenga la fuerza suficiente.

Inicia el mismo relato con un hecho contundente, instala al lector en el corazón del drama desde las primeras líneas, como decía Poe.

A continuación, inicia la misma escena con unas pocas líneas de diálogo entre dos personajes de la historia. Trata de que esas líneas sean vitales para el argumento, que den pistas sobre el carácter de cada personaje y sobre lo que ocurre.

Estas tres variantes te permitirán estudiar si te conviene utilizar uno, otro, o quizá la mezcla de varios comienzos para conseguir el tono justo de la historia.

En cualquier caso, te habrán permitido reflexionar sobre qué es lo que quieres decir y con qué medios puedes decirlo mejor.

El diálogo desarrollado en forma deficiente da como resultado una historia o un relato deficiente.

### Relación del cine y el teatro con la narrativa

Otro camino para encontrar nítida la relación entre acción y diálogo es analizar las acotaciones y los diálogos de una película o de una obra de teatro. Benito Pérez Galdós afirma: «El Teatro no es más que la condensación y acopladura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres».

De hecho, se suelen transformar las descripciones en acotaciones, como se puede comprobar en *La muerte de la mujer araña*, de Manuel Puig.

El dramaturgo crea personas, acciones y conflictos, pero también objetos y recintos, que deben ser de imperiosa utilidad para la acción dramática; lo mismo hace el novelista. Si se habla de una pistola, el lector sospecha que va a ser usada, en cambio en la vida real no existe correspondencia y la presencia de objetos es aleatoria.

Una de las acotaciones más conocidas del teatro moderno es el final de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, cuando Nora abandona a su esposo y a sus hijos para buscar su propio crecimiento. Las cinco últimas acotaciones son:

- 1) NORA: «Recogiendo su maletín».
- 2) NORA: «Se va a la antesala».
- 3) HELMER: «Desplomándose en una silla, cerca de la puerta, oculta el rostro entre las manos».
- 4) HELMER: «Con un rayo de esperanza».
- 5) «Se oye abajo la puerta del portal al cerrarse».

Tres de las cinco acotaciones son acciones de Nora hacia su libertad, mientras que las dos acotaciones de Helmer indican pasividad. Los últimos diálogos tienen un contrapunto exacto con los movimientos escénicos pedidos por las acotaciones. El «portazo» de Nora es una metáfora de la puerta que han ido cerrando tras de sí aquellas mujeres que han decidido ser ellas mismas. Pudiera pensarse que más que leer una obra de teatro, escuchamos una sonata para dos instrumentos de cámara, el diálogo lleva la melodía y las acotaciones son un contrapunto que en todo momento colabora con su línea melódica de una forma soterrada y a menor volumen. Pienso en las sonatas para chelo y piano de Beethoven.

Dice el guionista Jean-Loup Dabadie: «Escribo los diálogos a medida que hago el guión, igual que se escribe una novela. El escenario, la situación, la meteorología, los ruidos, los movimientos... Los colores sobre la piel, las miradas. Y cuando los personajes tienen deseos de decir algo, pues hablan. Eso es. También se necesita que sepan callarse. El dialoguista, es mi punto de vista, no está allí para hacerse el interesante, para ser un escapatate de palabras, o para amaestrar frases. Debe situar los silencios como se colocan las réplicas».

Además, los mecanismos que se pueden aplicar a la construcción de un momento narrativo, de un capítulo, de un enlace entre situaciones o capítulos, etc., ya sea para trabajar las acciones o el enfoque desde el que se narran las mismas, aplicando técnicas del cine, son los siguientes:

- La *toma*, unidad mínima de la narración fílmica, para reparar en la unidad mínima de la acción a narrar.
- La *escena*, relato de una acción en un tiempo y/o lugar concreto, para trabajar la escena del cuento o la novela.
- La *secuencia*, narración completa de una de las acciones que forman el filme y que puede incluir diferentes escenas.
- La *elipsis*, selección de determinados elementos ordenados de un modo particular por razones de la construcción del relato: algunos géneros o argumentos exigen que se oculte una parte de la acción.
- Las *transiciones* (marcan cambio de punto de vista o separación de las secuencias entre sí que expresan un cambio en la acción, de tiempo o de lugar).
- Las *analogías* (una toma termina con una imagen de un águila y la siguiente comienza con la imagen de otra águila, por ejemplo).
- El *montaje*, que relata una acción y desarrolla una serie de acontecimientos. Es la organización de las diferentes tomas de un filme en ciertas condiciones de orden y duración. Las funciones del montaje son, fundamentalmente, crear sensación de

movimiento, dotar de ritmo al filme o bien comunicar una determinada ideología.

· La *sonoridad* que particulariza

Sin imagen no hay cine. El cine es una escritura en imágenes en movimiento y sonoras, como son las imágenes de la realidad: al mar, por ejemplo, lo reconocemos por su estruendo particular. Cada persona tiene una cara y una voz. El agua del grifo tiene un sonido distinto al de una motosierra o al del ladrido de un perro. Estas particularidades tan evidentes en la imagen cinematográfica, se pueden trasladar a la imagen escrita en las descripciones y los diálogos.

· La *distancia*

Elegir lo que se quiere mostrar y narrarlo desde la distancia más adecuada.

Se puede filmar una escena muy cercana al espectador, a dos o tres metros de distancia, a diez o desde muy lejos, por ejemplo. Estas distancias se pueden aplicar en el enfoque de la acción de los personajes, siguiendo dichas variantes:

- El *primer plano del detalle*, en que se coloca la cámara muy cerca del personaje o del hecho a narrar. Por ejemplo: los barrotes de una jaula o la boca de una persona.
- El *primer plano* propiamente dicho, que toma la cara de una persona o podría tomar la jaula completa.
- El *plano medio* exige retirar la cámara un poco más lejos. Por ejemplo, podría mostrar

- medio cuerpo de la persona o la jaula y la ventana junto a la que está instalada.
- El *plano entero* lleva la cámara más lejos todavía y toma a la persona completa o parte de la habitación.
  - El *plano de conjunto* sitúa la cámara a unos diez metros. La persona aparece dentro de un ámbito o la jaula dentro de una gran habitación o en un jardín que se ve completo.
  - El *plano general* muestra un gran decorado, de modo que la persona o el pájaro en la jaula son un elemento más del escenario, muy pequeño. Fuera del plano también pueden estar ocurriendo otras cosas

· La *fotografía* puede ser un aporte para la descripción. Una escritura en imágenes dinámicas necesita también un decorado, un fondo, un lugar sobre el que desarrollar la historia. El marco en el cual ocurren los acontecimientos es la escenografía. Paul Valéry dijo un día que quien representa un árbol está obligado a representar también un cielo o un fondo donde verlo apoyado.

«Fotografiar» lo que se quiere mostrar desde el punto de vista más favorable. La luz sirve para expresar las cosas con claridad y para crear el clima adecuado. Crea el tono de una historia. Una descripción gris se vincula a una historia gris.

Decir, entonces, lo que se quiere decir claramente por medio de buenas fotografías. Y en el tono que mejor le vaya a la historia.

· Los *movimientos imaginarios*

Algunos de los movimientos de la cámara son los que puede hacer el escritor mientras imagina la escena que escribe:

- *Cabeceo o panorámica vertical.* La cámara fotografía la realidad como la verían nuestros ojos cuando movemos la cabeza de arriba a abajo o de abajo a arriba.
- *Rotación o mirada en derredor.* Es como mover la cabeza de derecha a izquierda o al revés. Se llama también panorámica horizontal. A veces el giro de la cámara es total. Parte de un punto y vuelve a él después de haber descrito una circunferencia. Se llama panorámica de 360°.

## Veinte maneras distintas de usar la acción

Este capítulo te ofrece ideas para usar la acción. Un muestrario de posibilidades que distintos autores han escogido porque, de alguna manera, la narración «pedía» ese tratamiento en cada caso. ¿Cuál podría ser el mecanismo que exige tu relato? ¿Ya existe o necesitas inventarlo?

### 1. La acción mínima concentrada en los gestos:

*Le quedaba un trozo de azúcar en el platillo; extendió la mano para tomarlo, pero sin duda debió de considerar ese gesto como insuficientemente motivado, tendió de nuevo la mano hacia el trozo de azúcar, que llevó a la boca y comió, no por el placer de masticar sino para tener un comportamiento más o menos decente... para con el azúcar o para con nosotros... Queriendo sin duda borrar esa impresión enojosa, tosió; luego, para justificar esa tos sacó del bolsillo un pañuelo, pero ya no se animó a sonarse y simplemente movió un pie. Pero mover el pie debió sin duda crearle nuevas complicaciones, pues se calló y se quedó completamente inmóvil.*

WITOLD GOMBROWICZ, *La pornografía*

## 2. La acción para expresar un estado emotivo:

*No tardó en recuperarse, y pensó que debía ser menos exaltado. Quizá una actitud grave, digna... ¡No, resueltamente! Sólo debía inspirarle compasión.*

*—Tengo que impresionarlo. —Dejó caer los hombros, aflojó la mandíbula...—. Estoy sudando, debo de estar muy pálido en este momento.*

*Sin embargo, cuando la cara giró despaciosamente ante sus ojos... (¡Era evidente que no tenía por qué pasar nada! ¡Había sido una tonta ocurrencia de su parte imaginar aquella escena!)... él lo miró de frente, y pudo captar el gesto impreso en aquel rostro liso y amaratado: había allí una contracción indeleble, entre las comisuras y el mentón, que lo ponía en disposición de escupir por entre los dientes directamente a un blanco.*

SALVADOR GARMENDIA, *Doble fondo*

## 3. Una sucesión ininterrumpida y rápida de acciones que da lugar a una escena, un episodio o un cuento muy breve:

*Anoche se sobrepuso a las balas que lo acribillaron y huyó de la policía entre la multitud.*

*Se escondió en la copa de un árbol, se le rompió la rama y terminó ensartado en una verja de hierro.*

*Se desprendió del hierro, se durmió en un basural y lo aprisionó una pala mecánica.*

*La pala lo liberó, cayó sobre una cinta transportadora y lo aplastaron toneladas de basura.*

*La cinta lo enfrentó a un horno, él no quiso entrar y empezó a retroceder.*

*Dejó la cinta y pasó a la pala, dejó la pala y fue al basural, dejó el basural y se ensartó en la verja, dejó la verja y se escondió en el árbol, dejó el árbol y buscó a la policía.*

*Anoche puso el pecho a las balas que lo acribillaron y se derrumbó como cualquiera cuando lo llenan de plomo: completamente muerto.*

RAÚL BRASCA, *Todo tiempo futuro fue peor*

#### 4. La acción al servicio de la descripción:

*Tuda llegó una noche a Roma, junto con mi compadre, y yo fui a buscarla a la estación. A la primera ojeada comprendí que era de buena raza «ciociara», precisamente de esas que son capaces de cavar durante un día entero sin detenerse a coger aliento, o bien de llevar en la cabeza por los senderos de montaña un cesto de medio quintal de peso. Tenía las mejillas rojas que le gustaban al profesor, una trenza enrollada alrededor de la cabeza, unas cejas muy negras, tan juntas que dividían en dos su cara, rostro redondo y, cuando se reía, mostraba unos dientecitos blancos, muy juntos, que las mujeres de Ciociaria se limpian restregándolos con una hoja de malva. No estaba vestida de «ciociara», es cierto, pero tenía el paso de la «ciociaria», habituada a apoyar en el suelo la planta del pie, sin tacones, y tenía esas pantorrillas musculosas que resultan tan bellas cuando las envuelven las cintas de las sandalias.*

ALBERTO MORAVIA, *La ciociara*

### 5. La acción como conductora de la mirada:

*Luego caminó entre las mesas y puestos de los portales, atestados de marimbas, conjuntos jarochos, vendedores de jaibas, billeteros de lotería. No descubrió a ningún conocido (la gente decente no se mezcla con los fuereños y mucho menos en carnaval), pero varias mujeres la miraban con sorna. Quiso sacar el espejito de su bolso para ver si inexpertamente se había maquillado en exceso —por vez primera empleaba los cosméticos de su madre— pero ¿dónde se ocultaría para mirarse?*

JOSÉ EMILIO PACHECO, *La reina*

### 6. La acción como consecuencia del diálogo:

*—Despierta, Panta —dice Pochita—. Ya son las ocho. Panta, Pantita.*

*—¿Las ocho ya? Caramba, qué sueño tengo —bostezo Pantita—. ¿Me cosiste mi galón?*

*—Sí, mi teniente —se cuadra Pochita—. Uy, perdón, mi capitán. Hasta que me acostumbre, vas a seguir de teniente, amor. Sí, ya, se ve regio.*

MARIO VARGAS LLOSA, *Pantaleón y las visitadoras*

### 7. La acción detenida vinculada a la detención o a la repetición del tiempo:

*¿No has terminado de atormentarme con tu maldito tiempo?... Un día, no es suficiente eso para ti, un día como cualquier otro día él se volvió mudo, un día yo me volví ciego, un día nosotros nos volveremos sordos, un día nacimos, un día*

*moriremos, el mismo día, el mismo segundo... Ellas dan a luz a caballo sobre una tumba, la luz brilla un instante, y luego sigue la noche.*

SAMUEL BECKETT, *Esperando a Godot*

## 8. El diálogo como refuerzo de la acción:

*Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:*

*—Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo.*

*Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.*

*—¿Estás seguro?*

*Asentí.*

*—Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado.*

*Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor. Me acuerdo que me tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.*

*Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca. Irene pensó en una botella de Hesperidina de muchos años. Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza.*

*—No está aquí.*

*Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido al otro lado de la casa.*

JULIO CORTÁZAR, *Casa tomada*

**9. Una acción principal determina el desarrollo de la historia y marca al personaje:**

*Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no necesitan mayores explicaciones sobre mi persona.*

ERNESTO SÁBATO, *El túnel*

**10. Una acción y la forma en que es recibida por el personaje da lugar a la presentación del mismo:**

*Hoy ha muerto mamá. O quizá ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: «Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias». Pero no quiere decir nada. Quizá haya sido ayer.*

*El asilo de ancianos está en Marengo, a ochenta kilómetros de Argel. Tomaré el autobús a las dos y llegaré por la tarde. De esa manera podré velarla, y regresaré mañana por la noche. Pedí dos días de licencia a mi patrón y no pudo negármelos ante una excusa semejante. Pero no parecía satisfecho. Llegué a decirle: «No es culpa mía». No me respondió.*

ALBERT CAMUS, *El extranjero*

**11. El contraste entre una acción particular y una general:**

*La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó ni un instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el ince-*

*sante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita.*

JORGE LUIS BORGES, *El Aleph*

## 12. La acción absurda que produce la literatura fantástica:

*He aprendido a nadar en seco. Resulta más ventajoso que hacerlo en el agua. No hay el temor de hundirse pues uno ya está en el fondo, y por la misma razón se está ahogando de antemano. También se evita que tengan que pescarnos a la luz de un farol o en la ciudad deslumbrante de un hermoso día. Por último, la ausencia de agua evitará que nos hinchemos. No voy a negar que nadar en seco tiene algo de agónico. A primera vista se pensaría en los estertores de la muerte. Sin embargo, eso tiene de distinto con ella: que al par que se agoniza uno está bien vivo, bien alerta, escuchando la música que entra por la ventana y mirando el gusano que se arrastra por el suelo.*

*Al principio mis amigos censuraron esta decisión. Se hurtaban a mis miradas y sollozaban en los rincones. Felizmente, ya pasó la crisis. Ahora saben que me siento cómodo nadando en seco. De vez en cuando hundo mis manos en las losas de mármol y les entrego un pececillo que atrapo en las profundidades submarinas.*

VIRGILIO PIÑERA, *Natación*

## 13. Negar una serie de acciones para sugerir un estado del personaje:

*Así que Gabriel no hizo más preguntas, no llamó a su joven esposa, no gritó ¿dónde estás?, no corrió al puerto, no recorrió la casa de una punta a la otra llorando, no abrió ningún armario,*

*ningún cajón, no miró debajo de la cama, no hundió su rostro en la almohada de la derecha donde permanecía forzosamente algo de su olor; no destapó ninguna botella de whisky, ni de ginebra, ni de cachaza, no echó de una patada al perrito amarillo, regalo de los francófilos del día anterior (para que le haga compañía, señora, hasta que tenga usted un bebé) y al que Clara había puesto el nombre de George Sand, no rompió ninguna fotografía, no arrugó en forma de bola la carta de las dieciséis palabras, Gabriel no te abandono, me marchó, si el miedo continúa, de qué sirve que seamos dos, no la quemó con su mechero de yesca, no mandó ningún telegrama a la Île de Jatte, ni tampoco al casi palacio parisino.*

ERIK ORSENNA, *La exposición colonial*

#### **14. Comenzar un relato con una acción sorpresiva para abrir la expectativa del lector:**

*El adúltero estaba desnudando a su amante cuando vio que ésta llevaba un juego de ropa interior idéntico a uno de su mujer, así que se le quitaron las ganas y se sentó en el borde de la cama.*

JUAN JOSÉ MILLÁS, *El adúltero desorientado*

#### **15. Combinar acciones y gestos:**

*Levantó un brazo decidida y paró un taxi. «Adelante, sube», dijo abriendo la portezuela. «Usted perdone: no soy Verónica; no sé quién es Verónica, no sé quién es usted.» «Muy bien, subiré yo primero», dijo rozando con el impermeable el agua de la acera. Entonces el tacón del zapato de piel de cocodrilo crujió al partirse, y la mujer de menor edad se agachó amablemente—el gesto, sin embargo, era de fastidio— a recogerlo. «Tenga el tacón, señora.»*

«Bendita seas —le dijeron—, no has cambiado nada»; y unas manos blandas y fuertes la atrajeron al taxi.

JUSTO NAVARRO, *Verónica*

**16. Comenzar con una frase breve que contiene una información puntual, agregar más datos a continuación y finalizar el largo párrafo inicial con la primera acción del relato:**

*La última vez que vi a mi padre fue en la Estación Gran Central. Yo iba de la casa de mi abuela, en los Adirondack, a un cottage en el Cabo alquilado por mi madre, y escribí a mi padre que estaría en Nueva York, entre dos trenes, durante una hora y media, y le pregunté si podíamos almorzar juntos. Su secretaria me escribió diciendo que él se encontraría conmigo a mediodía frente al mostrador de información, y a las doce en punto lo vi venir entre la gente. Para mí era un desconocido —mi madre se había divorciado de él hacía tres años y desde entonces no lo había visto— pero apenas lo vi sentí que era mi padre, un ser de mi propia sangre, mi futuro y mi condenación. Supe que cuando creciera me parecería a él; tendría que planear mis campañas ateniéndome a sus limitaciones. Era un hombre alto y apuesto, y me complació enormemente volver a verlo. Me dio unas palmadas en la espalda y estrechó mi mano.*

JOHN CHEEVER, *Reunión*

**17. Una acción colectiva en un largo párrafo:**

*Durante varios días atravesaron la ciudad los restos de un ejército que, más que tropa, parecía una horda desbandada.*

*Los hombres tenían la barba larga y sucia y el uniforme hecho jirones, y caminaban como autómatas, sin bandera ni regimiento. Todos ellos parecían abrumados, vencidos por la fatiga, incapaces de pensar en nada o de tomar una resolución, caminando como sonámbulos y cayendo rendidos en cuanto se detenían. La mayoría de ellos eran movilizados, gente pacífica, tranquilos rentistas exhaustos bajo el peso del fusil; jóvenes guardas móviles avispados, propensos al pánico y prestos al entusiasmo, dispuestos lo mismo al ataque que a la huida; entre ellos, algunos calzones rojos, restos de una división diezmada en una gran batalla; adustos artilleros alineados junto a los infantes; y, de vez en cuando, el casco brillante de un dragón de tardo paso que seguía con dificultad el andar ligero de los soldados de infantería.*

GUY DE MAUPASSANT, *Bola de sebo*

### **18. Una serie de acciones mínimas pero intensas para llegar a una acción efectista como final:**

*Eché una ojeada a la chica que dormía en una de las camas gemelas. Después fue hasta una de las maletas, la abrió y extrajo una automática de debajo de un montón de calzoncillos y camisetas, una Ortgies calibre 7,65. Sacó el cargador, lo examinó y volvió a colocarlo. Quitó el seguro. Después se sentó en la cama desocupada, miró a la chica, apuntó con la pistola y se disparó un tiro en la sien derecha.*

J. D. SALINGER,

*Un día perfecto para el pez plátano*

**19. La acción continúa paso a paso y sostiene el acontecimiento que vertebra el cuento:**

*El hombre y su machete acababan de limpiar la quinta calle del bananal. Faltábanles aún dos calles; pero como en éstas abundaban las chircas y malvas silvestres, la tarea que tenían por delante era muy poca cosa. El hombre echó en consecuencia una mirada satisfecha a los arbustos rozados, y cruzó el alambrado para tenderse un rato en la gramilla.*

*Mas al bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza desprendida del poste, al tiempo que el machete se le escapaba de la mano. Mientras caía, el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en el suelo.*

HORACIO QUIROGA, *El hombre muerto*

**20. Las acciones como movimientos del personaje en un espacio externo, pero marcando su estado interior:**

*Empezaba a subir por la escalinata. No miraba a los ojos de los viejos que vigilaban la galería. Había un viejo que daba miedo con barba y una pelliza blanca alrededor del cuello. El pasillo era inmenso y terminaba entre las cúpulas de los árboles. Era un verano de luna siempre llena. Desde la terraza llegaba el sonido del gramófono y las cigarras cantaban, cantaban. Un paso sobre un hexágono blanco, un paso sobre un hexágono negro. Cuidado con equivocarse de baldosa, el ángel de la guarda lo seguía. Se daba la vuelta de repente, y sin embargo no conseguía sorprenderlo nunca.*

ANTONIO TABUCCHI, *Nochevieja*

## *Confesiones de los escritores*

Leer con atención los diferentes usos de la acción en cuentos y novelas permite descubrir cuáles pueden ser sus funciones y cómo se pueden aprovechar al máximo. Pero también, conocer las reflexiones, las mínimas observaciones y las manifestaciones de los escritores acerca de su propio proceso, de sus ideas para construir la trama, manejar el conflicto, los incidentes, es un aporte a la hora de escribir el propio texto.

### *Edmundo Valadés*

«La minificción no puede ser poema en prosa, viñeta, estampa, anécdota, ocurrencia o chiste. Tiene que ser ni más ni menos eso: minificción. Y en ella lo que vale o funciona es el incidente a contar. El personaje, repetidamente notorio, es aditamento sujeto a la historia, o su pretexto. Aquí la acción es la que debe imperar sobre lo demás.»

### *José Ortega y Gasset*

«Si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha ido

desplazando de la pura narración (acción), que era sólo alusiva, a la vigorosa presentación. En un principio, la novedad del tema pudo consentir que el lector gozase con la mera narración. La aventura le interesaba, como nos interesa la relación de lo acontecido a una persona que amamos. Pero pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo e indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo.»

### *Marguerite Duras*

«Algunos escritores están asustados. Tienen miedo de escribir. Lo que ha ocurrido en mi caso, quizá haya sido que nunca he tenido miedo de ese miedo. He hecho libros incomprensibles y han sido leídos. Hay uno que he leído recientemente, que no había releído desde hace treinta años, y que me parece magnífico. Se titula *La vida tranquila*. Lo había olvidado por completo, excepto la última frase: “Nadie había visto al hombre ahogarse, excepto yo”. Es un libro hecho de un tirón, en la línea trivial y muy lóbrega de un asesinato. En ese libro se puede ir más allá del mismo libro, del asesinato del libro. Se va no se sabe adónde, hacia la adoración de la hermana seguramente, la historia de amor de la hermana y del hermano, otra vez, sí, la de la eternidad de un amor deslumbrante, desconsiderado, castigado.»

*Ian Mc Ewan*

«Cuando he terminado una obra nunca sé lo que voy a escribir. Por ejemplo, *Expiación* está llena de los fantasmas de los escritores que llenaron el siglo XX y esto me permitió reflexionar sobre qué es narrar una historia. Es la novela más difícil que he escrito porque en parte estuve escribiéndola sin tener idea de adónde quería ir a parar.

»En cuanto al comienzo, empecé por la escena de un hombre joven y una mujer discutiendo cerca de una fuente. Generalmente, nacen y comienzo a preguntarme quiénes son y en qué época tiene lugar la escena.

»El siguiente pensamiento fue el de inventarme un testigo, una mujer joven que estaba mirando esa escena y se equivoca completamente en la interpretación que le da. Entonces me sorprende a mí mismo al comprender que esa chica, esa mujer, no sólo era el testigo de lo que estaba viendo, sino que iba a ser el narrador de la historia y de todos los hechos que iban a suceder, de todas las acciones de la novela.»

*Luis Mateo Díez*

«Entre lo significativo y lo utilitario encuentra el diálogo su punto más adecuado como técnica expresiva, el equilibrio idóneo para ese servicio a la historia, al desarrollo de la acción. Ése es el término de perfección al que más me gusta aspirar en las novelas que escribo: un diálogo que nunca es inocuo, innecesario, que siempre aporta algo al conocimiento de las voces que los sostiene y que nunca es ajeno a la acción que se produce.»

*Mary Flannery O'Connor*

«Un cuento es una acción dramática completa, y en los buenos cuentos los personajes se muestran por medio de la acción, y la acción es controlada por medio de los personajes. Y como consecuencia de toda la experiencia presentada al lector se deriva el significado de la historia. Por mi parte prefiero decir que un cuento es un acontecimiento dramático que implica a una persona, en tanto comparte con nosotros una condición humana general, y en tanto se halla en una situación muy específica. Un cuento compromete, de un modo dramático, el misterio de la personalidad humana.»

*Juan Marsé*

«Al escribir una novela, yo me hago una especie de sinopsis argumental, de distribución del material por capítulos. En el primer capítulo intento siempre buscar un arranque que agarre al lector, que lo arrastre, situó la acción en determinado momento y época, y a unos personajes que les pasa tal cosa. Luego, en el segundo capítulo pienso: "Pues aquí explicaré este asunto, en el tercero intervendrá este...". Y así me hago un esquema general, pero muy elemental, que puede ocupar diez folios como máximo. Y entonces empiezo a trabajar sobre este esquema.»

*John Cheever*

«Un cuento o un relato es aquello que te cuentas a ti mismo en la sala de un dentista mientras esperas que te saquen una muela. El cuento corto tiene en la vida, me parece a mí, una gran función. Es también, en un sentido muy especial, un eficaz bálsamo para el dolor: en un telesilla que te lleva a la pista de esquí y que se queda atascado a mitad de camino, en un bote que se hunde, frente a un doctor que mira fijo tus radiografías... Pasamos el tiempo esperando una contraorden para nuestra muerte y cuando no tienes tiempo suficiente para una novela, bueno, ahí está el cuento corto. Estoy muy seguro de que, en el momento exacto de la muerte, uno se cuenta a sí mismo un cuento y no una novela.»

*Mario Vargas Llosa*

«Conseguir que lo singular sea universal depende de la forma de contarlo, de la técnica elegida. En este sentido, descubrí la importancia de la forma leyendo a Faulkner, que tal vez no hubiera existido sin Joyce, que revolucionó la técnica de construir una historia y cuya novela es para novelistas: un novelista de nuestra época no puede narrar sin haber leído a Joyce; Faulkner me enseñó cómo una historia depende de las palabras en que se encarna, de la manera en que organiza un autor los tiempos, los efectos y las causas, la perspectiva desde la cual se cuenta una historia. Una forma puede otorgar profundidad, sutileza, o idiotizar a los personajes y banalizar los temas. Faulkner me permitió, además, reconocer una predisposición mía

hacia la épica. Es un autor del siglo XX que admiro, el equivalente de Balzac, Dickens o Flaubert en el XIX, que lo son a su vez de los clásicos como Cervantes: autores que compiten con la realidad, sin miedo; a diferencia de los autores de hoy que prefieren la obra perfecta de tono menor.»

### *Mary Higgins Clark*

«Hoy, por ejemplo, fuimos a celebrar una despedida de soltera a un restaurante y, al aparcar, vimos a un niño de unos dos años andando solo enfrente de su casa al lado de la carretera y pensé: “¡Ahí tengo una historia!”. Los hechos: la madre está en casa con visitas y la criada ha descuidado al niño por un momento para contestar al teléfono. Podría ocurrir un accidente o incluso que alguien se llevara el niño, no es paranoia. Ya estaba dispuesta a llamar a la casa cuando alguien debió de avisar porque en seguida salieron a buscar al niño. Lo que me gusta es ese instante preciso, en medio de la total normalidad, en que ocurre algo terrible. Cualquier madre del mundo podría identificarse con mi personaje, porque es algo que a ellas les podría ocurrir.»

### *Cesare Pavese*

«Una vez escrita la primera línea de un relato ya todo está elegido, el estilo, el tono y las acciones principales, el cariz de los hechos. Dada la primera línea, es cuestión de paciencia: todo el resto debe y puede salir de ella.»

»También puede darse que tener en el fondo del corazón remordimiento, la llaga de una villanía cometida en el pasado, aumente la conciencia que tenemos de nosotros mismos, nos vuelva interesantes para nosotros mismos, nos ocupe muchos minutos desolados que de no ser así transcurrirían flotando en el vacío.

»Cualquier remordimiento, porque una mala acción siempre ha sido una afirmación de pasión y, por lo tanto, por un momento nos dio la ilusión de tener cierta energía.»

### *Adolfo Bioy Casares*

«Después de leer unas líneas atribuidas a Blanqui, “hay infinitos mundos idénticos, infinitos mundos levemente diversos, infinitos mundos diversos”, se me ocurrió la aventura de un probador de aviones que, tras algunas acrobacias en el aire coincidentes por casualidad con los “pases” de los antiguos magos, aterriza en la base de El Palomar; pero no en la nuestra, sino en la de un Buenos Aires de un mundo casi idéntico. Casi, porque allí no había vascos. Recapacité que la ausencia de vascos sería demasiado perceptible y que me convenía que el protagonista se creyera en el Buenos Aires de siempre; en lugar de los vascos, eliminé a los galeses (por lo que el nombre Morris sería desconocido y no existiría la callecita de Buenos Aires llamada Pasaje Owen). La introducción de esas variantes me dio ánimo para escribir la historia. Busquen variantes para llegar al acierto. Si uno sigue linealmente su pensamiento, a lo mejor no encuentra las cosas que debe encontrar».

*Juan Villoro*

«Una de las cosas más sugerentes del relato es lo que funciona por alusión, lo que no está necesariamente dicho pero que determina las acciones de los personajes. Creo que una de las cosas más difíciles y sugerentes de lograr en la literatura es el control de lo “no dicho”, el valor de los secretos; es decir, cómo un personaje al callar algo está determinando el cauce de la acción, cómo hay zonas de tensión en lo que no se expresa o incluso en las ausencias de los personajes que señaladamente en este caso son ausencias básicamente de mujeres; son mujeres que orbitan a los hombres, que de algún modo determinan su destino, son figuras anheladas, temidas, malentendidas, pero que están gravitando desde su misma ausencia en las decisiones y las acciones de los personajes. Efectivamente, me interesa mucho tocar.»

## Índice

|   |   |    |
|---|---|----|
|   | <i>Introducción</i>                               | 9  |
| 1 | <i>Hacer actuar a los personajes</i>              | 11 |
| 2 | <i>Cómo articular la acción</i>                   | 33 |
| 3 | <i>Otras herramientas útiles</i>                  | 61 |
| 4 | <i>Veinte maneras distintas de usar la acción</i> | 87 |
| 5 | <i>Confesiones de los escritores</i>              | 99 |

## 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