

LOS 65 ERRORES MÁS FRECUENTES DEL ESCRITOR

Silvia Adela Kohan

Güfas + del escritor



Silvia Adela Kohan

Los 65 errores
más frecuentes
del escritor

ALBA

*que tanto ve,
y me ilumina el camino.*

Los grandes relatos provienen de la detección de los errores. Y también de la intuición y de aquello que sencillamente ocurre justo cuando uno estaba allí.

Busquemos la significación de la mayor insignificancia.

ROLAND BARTHES

Si he escrito esta carta tan larga es porque no he tenido tiempo de hacerla más corta.

BLAISE PASCAL

Servicio de urgencias literarias (secretos, ejemplos y ejercicios)

Para lograr un texto atrapante, una novela o un ensayo de éxito, no hay recetas. Sin embargo, hay remedios para convertir los fallos en logros, para que brille la esencia o lo esencial de un libro con alma que los lectores recomienden.

Así sea de ficción o no ficción, un relato es lo que sucede entre un principio y un final. Parece sencillo, pero no lo es. Los patógenos dificultan el buen hacer del escritor. Cada error señalado en estas páginas se conecta con los demás. Busca esas conexiones. Verás que un mismo mecanismo puede incrementar el problema en unos casos o funcionar como solución en otros.

Hay un fenómeno común en los textos que llegan a los concursos de narrativa en los que soy jurado, similares a los que los editores encuentran en los libros que no contratan. Lo llamativo es que la mayoría comete errores parecidos.

A X le resultó tan apasionante escribir una novela que, todavía antes de colocar el punto final, su única preocupación era a qué editorial mandarla. Mientras tardaban en darle una respuesta hizo toda clase de apuestas, hasta se preguntó si se la habrían plagiado. Al fin, con el escueto comunicado llegó la desilusión: «... *sentimos comunicarle que nuestro comité de lectura ha desestimado la publicación de su novela debido a que no encaja en nuestra línea editorial*». A lo que actualmente, los más amables añaden: «Sepa usted que la crisis nos impide publicar todo lo que nos gustaría».

Entonces, tras la depresión correspondiente, lo tomó como una oportunidad para investigar las verdaderas causas. **Supo que si un libro tiene calidad, ningún editor lo deja escapar.**

Esas causas, que mi larga experiencia ha recogido, están enumeradas y diseccionadas en los siguientes capítulos, las reduje a sesenta y cinco.

En principio, erradicar el mal y conseguir los mejores resultados es el producto de un buen diagnóstico del «paciente» (en este caso, el texto, una novela de cualquier clase, un cuento, un ensayo, un artículo, tu autoficción...) y de aplicar el tratamiento adecuado. A partir de aquí, entras en la sala de operaciones. Descubre tus errores entre los síntomas, entre los «casos», practica la corrección con las claves y las muestras de los escritores experimentados, en *Haz la prueba*, tienes una batería especialmente práctica. No abandones el tratamiento, te dará buenos resultados.

Advertencia: cada caso citado, más o menos grave, representa una dolencia bastante extendida y a un paciente real. Si experimentas efectos parecidos, pero a medias, repito: los mismos síntomas pueden provenir de distintos males, así que consulta en los apartados restantes hasta que los detectes. Respira hondo. Y aplica las dosis del

remedio que haga falta.

Sala de operaciones

Error n.º 1: sabotearse, sinónimo de bloquearse

Uno de los síntomas frecuentes: «Me falta tiempo para escribir».

¿El bloqueo es un error? Sí, lo es cuando quien lo padece lo considera un producto de su incapacidad en lugar de buscar el remedio contra la parálisis, la angustia y la descalificación personal que provoca.

A sus 31 años, Tolstói le escribió a Vasili Petróvich: «¡Estoy acabado como escritor! Es definitivo». Poco tiempo después escribió *Guerra y paz* y *Anna Karénina*.

Los casos (entre otros)

- No valgo para esto.
- Me falta «inspiración» para seguir.
- Todo lo que escribo es mediocre.
- Me faltan ideas.
- No sé cómo completar las escenas.
- Tengo tantas ideas que no sé por dónde empezar.

Remedios (claves y secretos)

Los escritores se dividen entre los que siempre pueden escribir y los que cada tantos días o minutos se bloquean. Evitar el bloqueo es también una cuestión de actitud. No sufras, actúa.

Los que siempre pueden escribir se dan permiso, saben que escribir es tan sencillo (aunque no tan simple) como apuntar palabras o tomar nota de lo que desencadena un aroma, del soñar despierto, de las suposiciones, de las observaciones, de las dudas o las dificultades. Después seleccionan y ajustan la trama. Los otros gestionan las condiciones para no poder escribir, generalmente sin percatarse de que las gestionan, mientras los fantasmas, que pugnaban por salir, se hacen el festín en la mente y en el corazón del sufriente creador imposibilitado de crear, asoma en ellos el crítico antes que el inventor, el resultado es la frustración.

Primera recomendación. Evita la autoexigencia exagerada. A fuerza de querer obtener frases perfectas, corres el riesgo de desanimarte y abandonar. Te recomiendo la técnica de las tres lecturas:

En la primera, te colocas en la piel de un lector jovial, al que le encanta tu novela y destaca todos los puntos positivos. En la segunda, en la de un lector despectivo, que destaca los puntos negativos del relato. En la tercera, en la de un lector neutro, que intenta ser lo más objetivo posible y que descubre el estilo, y controla y mejora los errores antes de dárselo a leer a un tercero.

Segunda recomendación. Presta atención a las prescripciones contra esos estados

peligrosos de la mente y el alma:

No escribas en orden lógico (principio, medio y final), escribe partes aisladas del total, así sea una novela, un ensayo, un artículo o un cuento.

En lugar de buscar ideas en la mente, búscalas entre lo que has escrito hasta ahora, una palabra, una frase que te provoque una asociación, y confecciona una lista de ocurrencias. Llegará un momento en que no podrás parar. Les pasa a mis talleristas.

Si te frenas porque hay cosas que no te atreves a decir ni siquiera en tu diario íntimo, trata de averiguar si lo que tienes es miedo de escucharte. ¿Es eso? Escribe sobre el miedo y verás que tu mundo interno se reacomoda en nuevas direcciones.

El pudor es un aspecto muy común que impide avanzar y que para no correr el riesgo de ser criticados ha llevado a muchos a la decisión de camuflar eso que presiona en su interior, o que algún implicado en su relato se ofenda aunque lo coloquen en un personaje de ficción. Sin embargo, he comprobado que si los implicados lo leen, generalmente no se reconocen en el texto. La represión verbal se traduce en grumos internos. Seguramente, ya sabes de qué estoy hablando. Te aseguro que si te arriesgas, será saludable para ti y llegarán las compensaciones.

Considera que lo que escribes en los primeros intentos son borradores, no pretendas que sean textos acabados: los borradores son continuaciones del pensamiento y con ellos le haces frente al saboteador. Mientras tanto, no pierdas tiempo revisando, sigue adelante.

Deja algo «en el tintero» para el día siguiente, siempre que puedas, como hacía Hemingway, que de ese modo no se bloqueaba.

Y si de pronto decides que ya no puedes más, que no das la talla y estás a punto de abandonar, relee alguno de tus mejores párrafos y recuerda en qué circunstancia lo escribiste, tal vez también te resultó difícil hacerlo y estuviste a punto de abandonar. Eso te levantará el ánimo.

«No tengo tiempo para escribir» es un pretexto inaceptable. Es imposible que no dispongas de diez minutos cada día. Piénsalo, y encuentra tú mismo o tú misma la respuesta. Si tu placer es escribir, escribe.

Toma ideas. Así lo consiguen...

Italo Calvino: «Cuando escribo, procedo por series: tengo muchas carpetas donde meto las páginas escritas, según las ideas que me pasan por la cabeza, o apuntes de cosas que quisiera escribir. Tengo una carpeta para los objetos, una carpeta para los animales, una para las personas, una carpeta para los personajes históricos y otra para los héroes de la mitología; tengo una carpeta sobre las cuatro estaciones y una sobre los cinco sentidos; en una recojo páginas sobre las ciudades y los paisajes de mi vida, y en otra, ciudades imaginarias, fuera del espacio y del tiempo. Cuando una carpeta empieza a llenarse de páginas, me pongo a pensar en el libro que puedo sacar de ellas».

Raymond Carver: «Me puse a escribir una historia cuya primera frase me dio la pauta a seguir. Durante días y más días pensé mucho en esa frase: “Él pasaba la aspiradora cuando sonó el teléfono”. Sabía que la historia estaba allí, que de esas palabras brotaba su esencia. Sentí hasta los huesos que a partir de ese comienzo podría crecer, hacerse cuento, si le dedicaba el tiempo necesario. Después de esa primera frase escrita de buena mañana, brotaron otras para complementarla, como si escribiese un poema: una línea y otra debajo y otra más. Maravillosamente pronto vi la historia y supe que era mía, la única por la que

había esperado ponerme a escribir».

Haz la prueba

No sabes cómo seguir. Con frecuencia, las semillas que dan buenos frutos están contenidas en lo que ya hemos escrito antes.

El ejercicio adecuado es:

1. Identifica las palabras que te resuenan.
2. Identifica las frases que te resuenan.
3. Identifica algún diálogo en especial que llame tu atención, una descripción u otro componente del relato que te provoque resonancias.

Tira de allí para avanzar. Si te resuenan es porque contienen semillas, vuelve a sembrarlas y espera, seguro que dan nuevos frutos: escenas enteras, nuevos diálogos entre los personajes, un conflicto que no se te había ocurrido hasta ahora, un sentimiento particular. Por otra parte, estos tesoros que descubres serán los que cubrirán toda la historia como polvo mágico, se expandirán. Ejemplo: retoma un objeto del inicio e imagina sus posibles derivaciones: un maletín que traía el protagonista podría contener un papel revelador que te permita continuar la escena culminante en la que te habías quedado detenido.

Más ideas en *La escritura como búsqueda* (2004) y *Escribir sobre uno mismo* (2002) (Guías del escritor).

Error n.º 2: un comienzo en el que no empieza nada

No olvides que los lectores son crueles. Son pocos los que siguen leyendo un libro que no les cautiva en su comienzo.

Tu lector es como ese desconocido con el que te sinceras en un tren, se interesa si empiezas con una frase apremiante. En cambio, me encuentro demasiado a menudo con inicios en los que se cometen fallos como los que señalo en este apartado.

Los casos (graves)

–No abrir la pregunta esencial que desencadene los avatares vividos por el personaje o el enigma que conduzca a una indagación a lo largo del libro.

–No anticipar alguna pista mínima que anuncie de modo sutil algo que se retomará más adelante.

–Explicar un hecho, pero no decir en qué le afecta al protagonista ni sugerir la razón por la cual lo cuenta. Por ejemplo, el narrador descubre al personaje al que buscaba, en medio de un caos social: éste es el detonante. Pero ¿en qué le afecta el encuentro al narrador? ¿En qué incide en él el caos social? ¿Dónde está la grieta que se abre en la cotidianeidad, la razón por la cual esa historia pide ser contada y por la cual el narrador la cuenta?

–Narrar algo común, que todo el mundo conoce en lugar de narrar algo esencial que se sale de lo habitual.

–Desarrollar un largo prólogo de pormenores antes de llegar al nudo; por ejemplo, cuenta un episodio vivido en un andén del metro desvinculado de los que forman parte de la escena y se detiene explicando cuántas personas hay en el andén, qué hacen esas personas, la llegada del convoy hasta que cuando al fin menciona la duda que perturba a la protagonista, que espera el metro, ya se ha quedado sin lector.

–Plantear demasiadas cuestiones desde el principio e introducir demasiados personajes de golpe. Es decir, dar en el inicio las informaciones que corresponden al resto de la intriga.

–Explicar con minuciosidad la infancia del protagonista a pesar de que la infancia no cumple una función ni forma parte de la intriga.

–Escribir una primera frase muy larga, cargada de datos imposibles de retener, cuando una frase sencilla y puntual, que sugiera algo más, que encierre un misterio, resultaría mucho más atrapante.

–Regodearse describiendo un paisaje.

–Mostrar una larga escena en la que un personaje especial, descrito de forma muy ingeniosa, crea empatía con el lector mientras observa a otro, pero después no aparece más

en la historia.

–Dar excesiva información en lugar de colocar de entrada una situación límite, una incertidumbre, un dilema, un conflicto espectacular.

Remedios (claves y secretos)

Una primera frase debería ser impactante

Plantéate el inicio como un ataque al lector: amoroso, humorístico, insólito, siempre contundente, de modo que no le pase desapercibido. Asegúrate de que sea un concentrado de lo que será el conjunto y el espíritu del mismo.

Una meta a alcanzar podría ser la que señala Cortázar con respecto a *El barril de amontillado*, de Edgar A. Poe: «A la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza».

Un primer párrafo dinámico

No demores la puesta en escena del conflicto que será el motor de la narración.

Entra directamente en la vida del protagonista

Hazlo a tu manera, por supuesto, pero evita la ambigüedad o los titubeos (salvo que los titubeos potencien el inicio).

Incluye una pincelada de ambientación o una primera peripecia, siempre esencial para el relato completo. Incluso los escritores de ensayo logran mejores resultados si de entrada presentan directamente el problema que van a analizar.

En cambio, si bien a menudo las conversaciones otorgan dinamismo, los intercambios verbales sin más resultan peligrosos en un inicio porque todavía no has situado al lector en la historia. Espera a tu segunda o tercera novela para hacerlo así y hazlo con éxito, como lo hace Margaret Mazzantini en *Nadie se salva solo*.

Escribe el inicio en función del fin

Un mecanismo que recomendaba Borges era escribir antes el final que el inicio (aunque más adelante compruebes que la trama te conduce a un final distinto).

De hecho, al llegar al final deberías asegurarte de que el inicio es acertado; si no lo es, reescríbelo al menos en parte.

Los datos deberían abrir una incógnita vinculada al nudo principal.

No olvides que el inicio es el momento de abrir el misterio, te conviene incorporar algún breve anticipo de lo que va a suceder después: un matiz de advertencia, de imposibilidad, de búsqueda, etc.; desarrolla ese matiz y llega a una conclusión o contradice el inicio.

Haz la prueba

Lee las primeras páginas hasta que descubras cuál es el primer momento impactante de la

historia que narras (las posibilidades son muchas: un hecho, una insinuación, una amenaza, una contradicción...). Es posible que ese momento exista, pero que haya quedado escondido unos párrafos o unas páginas más adelante, y será cuestión de colocarlo en el inicio.

Si en cambio compruebas que todo lo anterior a ese momento clave no aporta nada a la historia, puedes borrarlo y dejar que reluzca el verdadero inicio.

Error n.º 3: no situar al lector (de ficción o no ficción)

Ésta es una condición esencial para poder «entrar» en la novela.

Los casos

–Dar una enumeración de las negativas con las que se encuentra un personaje ante su situación, sin que se sepa cuál es la situación ni quién es el personaje (tres páginas después nos informa de qué se trata):

Por más que lo intentaba, no podía entender cómo aquella situación era cada vez más inverosímil. Todas las respuestas que le daban eran negativas. Le decían que él no tenía derecho. Sentía que era una injusticia. Etc.

–No especificar en las primeras líneas o en los primeros párrafos quién es el o la protagonista. Postergar la aparición de un elemento determinante de cualquier tipo, de modo que el inicio resulta ambiguo o confuso, tal como este inicio de capítulo 1 que me envía una autora para su revisión. Te propongo que descubras los fallos:

Necesito contar cómo empezó todo, en donde nací y viví de pequeña y lugares de los que guardo muchos entrañables recuerdos. Así, casi sin darme cuenta, llegué a la universidad. Recuerdo el día de mi debut como universitaria. Poco a poco, fueron pasando mis años escolares con las preguntas y curiosidades que a todos se nos pasan por la cabeza. Mis años de facultad transcurrieron con las típicas rutinas del estudiante. Muchas encerronas en el dormitorio o en la biblioteca estudiando, muchas horas en los parques que rodeaban el campus y largas tardes de confidencias y risas con los compañeros de clase. Los siguientes años fueron transcurriendo con relativa normalidad.

Entré a trabajar en una empresa y mis compañeros me informaron acerca de las funciones del departamento y la especialidad de cada uno de ellos sin demasiado entusiasmo, aunque fueron detallistas, no creo que se dejaran nada relevante en el tintero. Se los veía contentos con mi presencia y yo les dedicaba todo el tiempo que me demandaban.

En negrita, los fallos:

Necesito contar cómo empezó todo, en donde nací y viví de pequeña y lugares de los que guardo muchos entrañables recuerdos. ***Todavía no sabemos quién es como para interesarnos por su entrañable infancia.***

Recuerdo el día de mi debut como universitaria: ***No advertir que es un recuerdo en cada caso, contar el hecho directamente.***

Poco a poco, fueron pasando mis años escolares con las preguntas y curiosidades que a todos los niños se nos pasan por la cabeza. ***Particularizar, ¿cuáles?, ¿qué carrera ha hecho?*** Así, casi sin darme cuenta, ***Tampoco los lectores nos damos cuenta y es posible que abandonemos la novela...*** casi sin darme cuenta llegué a la universidad. Mis años de facultad transcurrieron con las típicas rutinas del estudiante. Muchas encerronas en el dormitorio o en la biblioteca memorizando, muchas horas en los parques que rodeaban el campus y largas tardes de confidencias y risas con los compañeros de clase: ***Explicar con generalidades aburre al lector. Es más acertado particularizar con detalles que solo correspondan a ese personaje: Los siguientes años fueron transcurriendo con relativa normalidad (¿Cómo fue esa normalidad?, ¿qué pasó?). Mis compañeros me contaron las funciones del departamento y la especialidad de cada uno de ellos (No podemos visualizar la escena. ¿Qué le contaron?) Lo cierto es que fueron solícitos y detallistas (¿Cómo?), no creo (¿Por qué no lo cree?) que se dejaran nada relevante en el tintero. Se los veía contentos con mi presencia y yo les dedicaba todo el tiempo que me demandaban. ¿De qué modo?***

–Postergar adrede el detonante de la novela, cuando lo hay.

«¿Por qué razón el detonante aparece tan tarde?» le pregunto a uno de los alumnos en el taller mientras los compañeros bucean perdidos en su texto de datos ausentes. «Pensé que

así mantenía el misterio.» «Pues no, es una jugarreta que le haces al lector.»

Remedios (claves y secretos)

Es normal –es vital– que en la primera escena orientes al lector. El lector quiere entrar en la historia cuanto antes, quiere saber rápidamente cómo y a quién debe prestar la mayor atención. De lo contrario, tiende a confundirse y creer que algún secundario es el principal.

Hay variantes a tener en cuenta:

En *La soledad era esto*, de Juan José Millás, la voz narrativa dice qué pasa y a quién le pasa de modo conciso y abre una expectativa:

Elena estaba depilándose las piernas en el cuarto de baño cuando sonó el teléfono y le comunicaron que su madre acababa de morir.

Otras maneras de situar al lector son las que puedes ver en tres novelas de Jean Echenoz, con frases cortas y fuertes, cinematográficas, en las que se abre un misterio que de ninguna manera se abriría si no nos ofrecieran los datos precisos con la entonación adecuada para que uno «entre» en la historia igual que entra en una película: «A veces se arrepiente uno de salir del baño», *Ravel*; «Dos hombres aparecen al fondo del bulevar de Courcelles de la calle de Rome», *Al piano*; «Es usted Paul Salvador y anda en busca de alguien», *Rubias peligrosas*.

Menciones o no menciones su nombre, tienes que insinuar qué le pasa, dónde ocurren los hechos, cuándo, cómo, de qué acontecimiento se trata y a quién le afecta. O plantear el problema, decir de qué vas a hablar, si es un artículo o un ensayo.

Haz la prueba

Repara en diez inicios de novelas que te gusten.

Apunta el primer párrafo de esos inicios y compáralos con el que has escrito tú: observa la clase de palabras, la sintaxis, las causas por las cuales te llama la atención. Analiza si podrías reforzar tu inicio con alguno de estos mecanismos.

Error n.º 4: el final no convence, no ilumina, no conmueve

Resulta problemático escribir el final cuando no se han tendido bien los hilos.

Los casos

–Forzar un final. Recurrir a cualquier artificio que el cuento no pide con tal de conseguir un efecto sorprendente.

–Resolver el desenlace como un efecto (a menudo, la muerte o un sueño, en el caso de un cuento) que irrumpe en un hecho azaroso en lugar de resolverse por la actuación de los protagonistas.

–Precipitar el final. Llevas tantos textos inacabados que te domina la ansiedad por acabar al menos uno, y lo acabas de modo abrupto.

–Empezar con una historia, acabar con otra y abandonar la inicial. Por ejemplo, el narrador empieza contando la historia de Luisito que ha quedado en el parque con su amigo Pablo, pero llega al parque y no lo encuentra, también desaparecieron las demás personas. Luisito entra en pánico. El lector está pendiente de lo que habrá ocurrido. Pero entonces alguien se le acerca y le dice que Pablo está en una casa cercana. Luisito va hasta la casa, toca el timbre y le abre la puerta una niña a la que Pablo está ayudando con los deberes. Pablo le dice que se la encontró por el camino llorando y por ese motivo no ha ido al parque. A partir de aquí, el narrador cuenta cómo encontró Pablo a la niña, cómo llegaron a la casa y acaba el relato completando esta historia. Por tanto, no se sabe nada más de Luisito, que ha quedado abandonado junto a la puerta de la casa, ni de las desapariciones. Éste es uno de tantos relatos que escriben los principiantes.

–Llegar al final con inseguridad. Es un grave problema bastante común: el planteamiento es impactante, pero el final es deshilado.

–Plantearse el final como una solución en la que todos los cabos tienen que quedar atados, cuando sería mejor resolver uno solo de esos cabos, el que contiene el aspecto especialmente significativo, y asociar los restantes al escogido.

Remedios (claves y secretos)

Ten en cuenta que el desenlace de una historia puede resultar más interesante cuando es poco predecible también para ti. Inesperado sí, pero poco probable nunca (siempre es la consecuencia de las pistas que el relato ofrece durante el desarrollo, e incluso desde el inicio).

No es obligatorio que el desenlace aclare el misterio, sino que puede quedar la duda, como otra manera de expandir el misterio y abrir más vías, sugerir lo no dicho.

Entre otras opciones, Robert Creeley dice que «los viejos postulados de principio y final como premisas nítidas se han derrumbado», y que él «empieza donde puede y termina cuando ve que todo comienza a regresar». No ignora, sin embargo, que es una construcción en movimiento, con un punto de partida y uno de regreso.

En esta misma dirección, Galsworthy se refiere a los cuentos de Chéjov y dice que «son solo la parte del medio, como una tortuga». Y el mismo Chéjov dice: «Creo que cuando uno ha terminado de escribir un cuento, debería borrar el principio y el final»: él yuxtapone escenas y deja para el final alguna más sugerente que contribuye a resaltar la atmósfera general.

Samuel F. Pickering cita un cuento de Patricia Griffith, «Noches en el O'Rear», y dice que «los muchachos ociosos dando vueltas perpetuamente en sus automóviles alrededor del restaurante pueden ser tomados como una metáfora de la forma del cuento. En su final está su principio y en su principio su final; las divisiones del cuento son inseparables y no hay progresión entre ellas». Algunos cuentos de Jorge Luis Borges, como «La escritura de Dios», tienen este tipo de estructura abierta en ambos extremos.

Evita lo anecdótico. Deja que suceda. Puedes comprobar de qué modo da cuenta del propósito de la protagonista (de su venganza) la solterona del pueblo en la que nadie repara, en un cuento de Manuel Mujica Láinez. La historia se desarrolla durante el día que muere el alcalde, cuyo féretro es llevado por todo el pueblo. La solterona se acicala y cuando el cortejo pasa por su casa, sale a llorar aferrada al féretro y se muestra muy afectada hasta que el cajón entra en el nicho. Consigue que todo el pueblo murmure convencido de que era su amante y desde ese día la miran de otra manera. Cuando llega a su casa (en las dos últimas líneas del cuento y cuando el lector espera que se cuente su secreto) uno se entera de que nunca lo había visto personalmente. Si hubiera acabado contando el secreto de su relación con él se habría quedado en lo anecdótico.

No olvides que el personaje continúa viviendo una vez que acaba la novela, tenlo en cuenta para abrirte a otras posibilidades.

Toma ideas. Así lo consiguen...

Gabriel García Márquez. En el contundente final de *El coronel no tiene quien le escriba* está claro que la vida de los personajes continúa, para bien o para mal, no solo queda abierta la posibilidad de que gane o pierda el gallo y ellos se salven, sino que también nos lleva a pensar en la liberación a través de la palabra y otros aspectos según el impacto que reciba cada lector:

—Qué se puede hacer si no se puede vender nada —repitió la mujer.

—Entonces ya será veinte de enero —dijo el coronel, perfectamente consciente—. El veinte por ciento lo pagan esa misma tarde.

—Si el gallo gana —dijo la mujer—. Pero si pierde. No se te ha ocurrido que el gallo pueda perder.

—Es un gallo que no puede perder.

–Pero suponte que pierda.

–Todavía faltan cuarenta y cinco días para empezar a pensar en eso –dijo el coronel.

La mujer se desesperó.

«Y mientras tanto qué comemos», preguntó, y agarró al coronel por el cuello de franela. Lo sacudió con energía.

–Dime, qué comemos.

El coronel necesitó setenta y cinco años –los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto– para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder:

–Mierda.

Sea como sea, el final abierto es un momento de gran intensidad emocional. Así sea cerrado o abierto, ofrece una carga semántica especial que no admite aclaraciones sobre lo que sucedió.

Permite imaginar posibilidades diversas, el riesgo es que parezca una interrupción. El secreto está en escribirlo suponiendo que los hechos siguen su curso en algún lugar más allá del libro.

En cuanto al final cerrado, **Jorge Luis Borges** y **Adolfo Bioy Casares** ofrecen ciertas pautas para evitar errores: «Puesto que el relato policíaco suele recurrir al final cerrado, el escritor se compromete a una doble proeza: la solución del problema planteado debe ser necesaria, pero también debe ser asombrosa. Para complicar el misterio, le está vedado intercalar personajes inútiles, acumular cómplices o escamotear datos indispensables; también le están prohibidas las soluciones puramente mecánicas: los electroimanes que invalidan los fundamentos de la cerrajería; las veloces barbas postizas, que desbaratan el principio de identidad; las máquinas de rodajas y piolas, cuya laberíntica explicación excede las posibilidades de la atención, tampoco el novelista policial debe enriquecer la toxicología con venenos eruditos e imaginarios, ni dotar a sus personajes de inusitadas facultades hipnóticas, acrobáticas, taumatúrgicas o balísticas».

Por último, no descuides la relación del final con el inicio. Si el tono y el ritmo iniciales se vinculan con el tono y el ritmo finales te aseguras la coherencia textual. Si algún elemento del relato se transforma entre el inicio y el final, te aseguras la complicidad del lector.

Louis Aragon declara que sus novelas salen de la primera frase. Ésta es la primera frase de *Aurélien*:

La primera vez que Aurélien vio a Bérénice, le pareció francamente fea. En fin, que no le gustó nada.

La novela acaba con el gesto de Aurélien, levantando la cabeza de Bérénice muerta, la única a quien él amó.

Bernard Malamud: en *El hombre de Kiev*, el principio y el final están tan relacionados que se pueden leer seguidos como si fuesen dos párrafos consecutivos:

El principio:

Desde la ventana enrejada de su habitación sobre la cuadra del ladrillar Yakov Bok vio, aquella mañana, a muchas personas cubiertas con largos abrigos, que corrían no sabía adónde, pero todas en la misma dirección.

El final:

La multitud que se apretujaba a ambos lados de la calle volvía ahora a ser más densa, llenando todo el espacio entre el bordillo y las fachadas de las casas. Había rostros en todas las ventanas y gente de pie en los terrados, a lo largo del trayecto. Entre los que se hallaban en la calle, había judíos del distrito de Plossky. Algunos de ellos miraban al remendón, al pasar el carruaje, y lloraban (...). Algunos gritaron su nombre.

Haz la prueba

Continúa escribiendo tras el punto final. Puedes llevarte una sorpresa al encontrarte con un dato que da cuenta del verdadero final.

Error n.º 5: olvidarse de lo esencial que es crear un mundo propio

Cada buen escritor ha logrado crear un mundo en consonancia consigo mismo. La automedicación está permitida en este caso.

Cuando alguien me dice con cierto desconsuelo que todos los temas están escritos, respondo sin titubear: «Pero nada lo está a tu manera». Sin embargo, el desconcierto persiste. No son muchos los que reconocen cuál es su manera. Va ligada al autoconocimiento y a la libertad interior.

Los casos

–Ser incapaz de sintetizar en una frase de qué habla su libro o hacerlo en una frase ambigua o incompleta.

–No discernir adónde le lleva el tema del que necesita hablar ni quién es el personaje que vehiculiza ese tema.

–Tener claro el propósito del o la protagonista, pero no visualizar a qué mundo pertenece.

–No percibir que la historia narrada es algo importante.

–Remitirse a los hechos particulares en forma anecdótica, en lugar de profundizar en el aspecto universal.

–Suponer que ya se habló mucho del tema, y por consiguiente explayarse en temas tangenciales, olvidándose de que si lo coloca en el centro de su libro, debería hacer el esfuerzo de indagar en el mismo con el fin de decirnos mucho más, especialmente lo que pasa por su filtro.

Remedios (claves y secretos)

Asegúrate de haber contado lo que cuentas a través de tu propio filtro y de que se perciba un mundo propio. Más que haberte ocupado de averiguar cómo es de modo general el asunto que has tematizado, deberías haber averiguado cómo lo ves tú de modo particular y qué priorizas, sea lo que sea. ¿Lo has hecho?

Uno. Es menester valorar qué es lo esencial de lo que cuentas, que lo sientas y lo comprendas íntimamente. Y precisar la singularidad de la intriga escogida.

Dos. Otra de las claves está en el arte y la manera de contar, en el enfoque que le des al tema que preside ese mundo creado.

Tres. El enfoque es consecuencia del impacto que te provoca.

Cuatro. Sea cual sea ese impacto, debes mostrarlo con sinceridad. Mentir para novelar no

es mentirte.

Cinco. La sinceridad, a su vez, proviene del desciframiento de las razones por las cuales sientes lo que sientes.

Seis. Asegúrate de que hayas dejado salir a los fantasmas que habitan en tu interior. Escucharte y escucharlos es la clave, allí se esconde buena parte del material que alimenta el tema.

Siete. Averigua si están presentes los rasgos que determinan tu personalidad (mirada peculiar, palabras, actitudes). Es un modo de comprobar que el mundo resulte reconocible como tal, en las escenas, en las conversaciones, en las actuaciones. Si la personalidad es vaga o confusa o meramente literaria, no funciona. Faulkner, McCullers, Marguerite Duras son escritores que proyectan su personalidad de inmediato como Kafka, y de allí lo kafkiano, y tantos otros.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: el mundo propio abarca coordenadas diversas y distintas en cada escritor. Esas coordenadas producen el tejido novelesco.

Más que en ningún otro, para este logro no hay recetas, la receta te la inventas tú. Pero hay ejemplos (o escritores ejemplares). Entre ellos:

¿De qué hablamos cuando hablamos de las constantes en el mundo propio (todas en una) de Richard Ford?:

De que no hay ganadores ni perdedores.

De la fragilidad de la felicidad.

De la destrucción, para mostrar que todavía algo se puede rescatar de entre los escombros.

De la vida familiar, las tensas relaciones entre padres e hijos, el matrimonio, los adulterios, las segundas y enésimas oportunidades.

De los modos en que la gente busca desesperadamente sentirse menos sola.

En *Canadá*, sus personajes tienen que acomodarse a situaciones extrañas. El narrador, Dell Parsons, reflexiona sobre su vida y cuenta cómo cambia la vida de un chico de 14 años cuando sus padres alteran su rutina de pequeño pueblo de provincia al robar un banco.

En *De mujeres con hombres*, discute sutilmente la idea misma de protagonismo, da a entender que las mujeres protagonizan los relatos, y no es precisamente eso lo que se lee.

Mi madre, in memoriam tiene el tono limpio y carente de artificio de los libros escritos por necesidad, rememora a su madre, Edna Akin, escrito como si pagara una deuda.

Otro buen ejemplo es James Salter, cuyo mundo propio parece girar en torno a la convicción de que la vida es el tiempo que un hombre tiene para intentar conseguirlo todo, satisfacer sus deseos, alcanzar sus ambiciones.

Cuenta como si se tratara de tu propia vida (lo sea o no), con toda clase de detalles y anécdotas, pero habla de una experiencia humana que vaya más allá de lo personal, en vez de remitirte al ámbito y la crónica de la vivencia narrada.

Haz la prueba

Si has creado un mundo, te debería resultar difícil desprenderte del mismo, debería perdurar un buen tiempo en tus emociones, en tu cuerpo y tu mente.

Esto que dice Paul Auster es el sentimiento de muchos que, como él, escriben de manera sentida (por ese camino se llega al mundo propio), en su caso «de manera lenta y dolorosa»: «Cuando termino uno de mis libros me siento triste, me sabe mal haber perdido a mis personajes».

Sin embargo, ¿tú sientes que te desprendes fácilmente de esa historia?

Si es así, apunta las razones y replantéate los principales aspectos de ese mundo. Algo estará fallando.

Constatar que todos los componentes sean imprescindibles es lo que cabe. Deberías saber los motivos por los cuales haces tus elecciones. Si bien hay que dejarse llevar a medida que escribes, respetando la emoción primigenia, una vez que asoma, todo debería tener para ti su fundamentación.

Así, por ejemplo, Juan Carlos Onetti supo muy bien sus motivos para crear el lugar, en *La vida breve*:

Santa María surgió justamente cuando, por el gobierno peronista, yo no podía venir a Montevideo. Entonces me busqué una ciudad imparcial, digamos, a la que bauticé Santa María y que tiene mucho de parecido –geográfico, físico– con la ciudad de Paraná, en Entre Ríos... Una vez mi hijo hizo un mapa hipotético de Santa María, que me ayudó para mover los personajes, para no equivocarme, para no repetir las calles... Después perdí el mapa y siguió Santa María de cualquier manera.

Del mismo modo sucede con el resto de los componentes esenciales del mundo creado.

Trata de discernir dónde se percibe ese mundo: en la manera de resolver con una tensión especial las situaciones mínimas, en la mirada, en la fuerza, en la claridad; en la estilización de las atmósferas, la recreación de los ambientes o los protagonistas vívidos y memorables.

Corregir, por consiguiente, no es comprobar si nuestro relato corresponde a un modelo determinado, sino si responde a un mundo propio.

Error n.º 6: no saber de qué quieres hablar

Este aspecto es más un problema que un error y está vinculado en parte a la intención.

Los casos

–Desatender la intención. No me refiero a querer crear un efecto adrede ni a dirigir la novela a un tipo de público (eso es coercitivo para la creación), sino al efecto que se crea en la historia narrada a pesar de uno mismo y como producto de la intención, y que acaba completando cada lector a su manera.

–Confundir el argumento con el propósito. Contar el drama de un divorcio con sus pormenores, pero descubrir que de lo que quiere hablar es de cuánto le afectan los abandonos.

–Creer que sabe qué quiere contar, pero al trasladar su idea a la escritura el discurso desarrolla un inventario de opiniones o un muestrario que ilustra esa idea.

–Saber qué ha querido contar, pero no reconocer su sentimiento frente al hecho narrado, hacia dónde le conduce ese sentimiento y de dónde viene. Frecuentemente, me encuentro con novelas u otro tipo de relatos bien redactados, que parten de un concepto interesante y en las que se perciben de modo correcto los diferentes elementos de la trama pero que, sin embargo, no llaman la atención, no tienen un estilo propio, no se percibe una voz singular que muestre su intención y su carga particular.

Remedios (claves y secretos)

Por una parte, está el sujeto, se supone que de modo consciente o inconsciente escribimos siempre con una intención, esa intención forma parte de tu mirada, de tu estilo. Puedes decir que escribes sin ninguna intención, pero del mismo modo alguien dice «soy apolítico», ésa es ya una toma de posición, una intención subyacente. Por otra parte, está la función que el lenguaje ejerce en el texto según cómo lo pongas de manifiesto; por ejemplo, puede cumplir la función de informar o desinformar, de convencer, entretener, ordenar, expresar un sentimiento, anunciar, decir la verdad o engañar. Intención y función se complementan.

Maiwenn, la directora de la película *Mi amor (Mon roi)*, dice que su intención en la elaboración de esa película va dirigida a todos los enamorados incomprensidos.

Supongamos que pretendes decir que no hay que dejarse vencer por la apariencia de las miserias. Para ello, los personajes podrían aceptar el desastre con normalidad: la degradación, la vulgaridad, la fealdad, la suciedad, podrían ser gente maltratada por la vida y por sí mismos, pero audaces a la vez, que van de frente, intrépidos. Es así como lo hace Lucia Berlin en *Manual para mujeres de la limpieza*.

Reconocer la intención obliga a ajustar el resto de los componentes narrativos,

especialmente la voz narrativa. Otro alumno había narrado un accidente desde uno de los participantes, en primera persona. Al revisar la historia, consideró que se había equivocado puesto que su intención era mostrar qué les provoca, qué les mueve a los que presencian un accidente. Entonces lo reescribió empleando el multiperspectivismo desde cada uno de esos testigos ocasionales: el conductor de la ambulancia, su marido, una florista, un niño que volvía de la escuela.

Es posible que no lo tengas claro de entrada, pero en algún momento deberías dar con eso que quieres decir, agazapado bajo lo que crees que quieres decir o entre las tinieblas.

Frente a alguna situación que mueva en ti algún sentimiento fuerte, tienes que preparar tus antenas a la espera de una revelación. Te cuento cómo se me reveló de qué quería hablar en una ocasión en que estaba en el andén de la estación de Gerona esperando el Ave a Barcelona, enfrascada en la lectura de un libro de Tavares cuando llegó una pareja que ocupó con sus bártulos el resto del banco en el que yo estaba. Me llamó la atención una maleta rectangular más alta que la mujer rubia, que atendió una llamada al móvil y dijo «¡oh!». A partir de ese oh, supe que había ganado el primer premio en una competición de polo –a esa afición se debía la extraña maleta– y le acababan de anunciar que el premio era un viaje a Sidney por una semana con todos los gastos pagados. Iban a Madrid. Me llamó la atención que el marido no hiciera más que levantar las cejas y seguir controlando sus propios móviles, dos. Ésta es la anécdota.

Me sentí agitada, más aún a medida que pasaban los minutos. Tenía frente a mí varios hilos que llamaban mi atención. El inmediato era el desinterés de él ante semejante exaltación de ella. Pero no. Aunque también sentía rechazo por él, más me molestaba la actuación de ella, otro hilo temático a considerar. Pero no conseguía encontrar la causa. Hasta que entre esos hilos, descubrí el que más me afectaba y la encontré: la banalidad ejercida sobre el hecho de contar y su diferencia con el de comunicar.

Otro ejemplo: en *El embarazo de mi hermana*, la novela de Yoko Ogawa, sorprende el enfoque del tema por la frialdad con la que trata una situación como el embarazo, al que comúnmente se lo llama «la dulce espera». Los personajes de esta novela son incapaces de vivir con alegría ese momento, y así, la mirada indiferente de la narradora recorre las semanas de gestación:

Mi hermana me da explicaciones, serenamente, acerca de su bebé. Por palabras como feto, cavidad abdominal, órganos genitales, tan poco propias de una madre, la deformación de su barriga me parece aún más siniestra.

Parece ser que la autora, influenciada por *El diario de Anna Frank*, necesitó manifestar (presta atención, **necesitó** manifestar, aquí radica la clave) la paradoja humana de la convivencia del mal y el bien en el mismo instante: lo desagradable y tétrico (la barriga de su hermana embarazada le parece algo siniestro a la narradora) se roza con momentos felices y luminosos, lo cuenta con un tono desapasionado, apto para esa confluencia de contrarios. A la necesidad de manifestar algo se suma el autoconocimiento, cuanto más te conozcas más sabrás de qué quieres hablar, y tendrás la libertad interior para manifestarlo.

Haz la prueba

Responde a estas preguntas y tendrás un dato para saber de qué estás hablando:

¿A qué lector ideal crees que estás contándole la historia que narras o a qué lector real le podría interesar?

¿Qué tipo de personas te atraen?

Generalmente, lo tienen claro los realizadores de cine. Cuenta también Maïwenn que la actriz (Emmanuelle Bercot) no aceptó el papel a la primera, dudó bastante. «Tuve que convencerla. Me decía: “Pero ¿por qué me escoges a mí? No soy guapa, no soy...” tal, no soy cual. Cuanto más se negaba, más me empeñaba en que fuera ella porque se trata de la historia de una mujer que no entiende por qué la escoge un seductor que podría tener a cualquier chica.»

¿Ese sentimiento/esa mirada coincide o no con el sentimiento/la mirada incuestionable de la mayoría?

Si no coincide, habrás dado seguramente con el enfoque peculiar que deberías haber explotado o mostrado sin miedo.

Error n.º 7: uso desafortunado del punto de vista

Cuando una historia o una escena no resulta muy convincente, uno de los primeros aspectos que hay que controlar es el punto de vista de la voz narrativa. Es posible que la voz no sea la acertada, las hay más fiables o menos.

Los casos graves de ansiedad

–No estar seguro de si ha narrado los hechos desde el punto de vista del personaje que más le interesa.

–Escoger un punto de vista al azar.

–Enfocarlo de modo arbitrario, según lo que se le ocurre al autor (y no al narrador) en cada momento de la intriga. Así se engaña y lo engaña.

–Apresurarse a contar una historia sin percatarse de que las personas gramaticales implican diferentes perspectivas desde las que enfocar el relato, con sus correspondientes matices. Entre otros, la primera persona como un velado ejercicio autobiográfico o no; la segunda persona dirigida a un interlocutor o como un desdoblamiento de la primera; y de la tercera, muchas variantes.

–Desconocer por no haberse documentado cuál podría ser el punto de vista del tipo particular de su narrador y no diferenciar el de un soldado raso, un delincuente, un indigente, una bailarina, una niña caprichosa, un gato...

–No distinguir con qué tono debería expresarse la voz de cada personaje en cada momento.

–Emplear un narrador de tercera persona que describe los pensamientos de los personajes como si fuera un omnisciente, cuando debería evitar las afirmaciones absolutas sobre dichos pensamientos, dado que es un narrador cámara.

–Hacerlo en primera persona sin aclarar que si bien no participó en la situación que narra, está haciendo suposiciones o alguien se lo contó.

–Emplear un narrador omnisciente que lo sabe todo (lo que ocurre en la mente de los personajes, lo que pasa en su entorno y más allá) cuando hubiera sido más efectivo que se hubiera focalizado en la mente del protagonista únicamente.

–Escoger como primera persona un punto de vista subjetivo, pero no transmitir un matiz de confesión ni de indagación ni mostrar al protagonista-narrador como si lo tuviésemos delante.

–Enfocar a uno de los personajes como si el narrador estuviera cerca de él y lo apreciara, cuando el objetivo que el relato pedía era que le hiciera una crítica, que tuviera un enfoque distante, una mirada poco comprensiva.

–No colocarse en la piel del protagonista en primera persona.

Remedios (claves y secretos)

Esta enfermedad trae muchas consecuencias, descompensa todo el organismo narrativo.

Calcula a qué distancia debe colocarse tu narrador. Desde dónde debería enfocar. Cuánto sabe. Cuánto quiere saber. Puede mostrar a alguien como un pobre diablo o un dechado de virtudes según sea su mirada.

Deja clara su intención comunicativa, si su punto de vista debería ser objetivo, tiene que mostrar con una finalidad informativa, registrar lo que ve de una manera minuciosa y precisa, más cercana a la crónica. Si la intención es conmover, su punto de vista debería ser subjetivo, dar cuenta de los efectos que los hechos provocan en su campo emocional o en el de los personajes, en su estado de ánimo, e incluir valoraciones personales.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: no es el autor, es el personaje quien debería ver la realidad y comunicársela al lector según sus parámetros y su propia verosimilitud.

No caigas en el error de creer que la primera persona es la voz narrativa más fácil, la más cercana, lo es solo aparentemente. Sus inconvenientes: aunque puede hacer suposiciones, únicamente puede conocer los hechos en los que él participa o los que le han contado.

Si el personaje habla de sí mismo en primera persona, pero lo hace desde una cierta distancia y sin emoción, entonces no parece que sea él el que siente, el que sufre, el que vive los hechos.

Comprueba si lo has seguido paso a paso, sabiendo qué sientes frente a él o ella, qué te provoca su actuación. No puede haberte dejado indiferente.

Precisamente, las decisiones sobre la elección del punto de vista las dicta la implicación emocional del autor de los personajes con los hechos. Recuerda que cada narrador elegido es tu portavoz.

Toma ideas. Así lo consigue...

Raymond Chandler: «Un personaje en primera persona tiene la desventaja de que debe ser mejor persona para el lector que lo es para sí mismo. Demasiados personajes en primera persona dan una impresión ofensivamente engreída. Eso está mal. Para evitarlo, no siempre deben darle a él la réplica de impacto o la réplica final. Ni siquiera con frecuencia. Que otros personajes se lleven los aplausos. Que él se quede sin chistes, en la medida de lo posible... uno de los trucos más eficaces de Marlowe era simplemente darle al otro la oportunidad de lucirse, y no decir nada. Eso pone al otro bajo los reflectores. Una ironía devastadora pierde gran parte de su fuerza cuando no provoca ninguna respuesta, cuando el otro se va en silencio. Entonces el mismo que habló debe responderse, o rendirse».

Haz la prueba

Ya sabes que distintos enfoques te permiten mostrar distintos estados de ánimo. Por lo tanto:

Pregúntate qué siente tu narrador en tercera persona frente a los personajes.

Desde dónde y cuándo los está viendo.

Si narra como una cámara que no sabe más que lo que ve o si lo hace desde la mente y los sentimientos del protagonista.

Si los pierde de vista o no.

Si los reencuentra. Dónde.

Con qué actitud los enfoca.

Prueba en tu relato ya escrito qué pasaría si cambiaras el punto de vista como en el siguiente ejemplo, como hizo un alumno de un taller que no tenía claro qué le pasaba a su personaje, y valora los resultados:

David Ríos de 33 años tiene un problema, necesita una importante cantidad de dinero para pagar una deuda. Piensa que únicamente puede conseguirlo a través de algún conocido. La persona conocida es Rocío, directora de un banco, muy amiga suya y de la que está secretamente enamorado. Por consiguiente, por miedo a que se lo tome a mal o no siga considerándolo como lo ha hecho hasta ahora, duda en plantearle su pedido.

Lo enfoca un testigo, narrador cámara, y el estado de ánimo que se destaca es la ansiedad:

David Ríos entró en el banco, pareció buscar a alguien con la mirada en el fondo de la oficina, pero no había nadie allí. Llevaba una carpeta que pasaba de una mano a la otra. Se colocó en la fila de la caja, de tanto en tanto miraba hacia el fondo y se llenaba la boca de caramelos de goma, o serían chiclets, hasta que cuando se asomó desde una de las salidas una joven que llevaba una falda ajustada, se dio la vuelta y abandonó el recinto.

Lo enfoca un omnisciente, y el estado de ánimo que se destaca es la esperanza:

Mientras hacía la cola, David Ríos controlaba las puertas del fondo de la oficina donde al fin su amiga Rocío apareció, el corazón se le aceleró, a pesar de su angustia reparó en cuánto le gustaba, y tal vez por eso mismo, aunque tuvo la certeza de que lo ayudaría, estaba seguro de que lo ayudaría, se fue siguiendo el primer impulso.

Se enfoca el protagonista a sí mismo en un mail que deja interrumpido, y el estado de ánimo que se destaca es el deseo de confesión, la duda:

Querida Rocío:

Estuve en tu oficina y cuando te vi a lo lejos me fui. Temí que tomaras a mal la situación por la que estoy pasando. Ahora me pregunto qué hacer...

Error n.º 8: cambiar de narrador arbitrariamente

Cambias de un narrador a otro de modo arbitrario cuando no captas a fondo su función y sus rasgos, cuando no lo visualizas. Lo abandonas sin una justificación. Para visualizarlo, piensa en el narrador como en quien le imparte instrucciones al lector.

Los casos

–Tener un narrador que se le impone y no hay manera de deshacerse de él. Quiso elegir la primera persona, pero da la impresión de que habla una voz de un presentador de los informativos.

–Acertar con el cambio de narrador, empleas el multiperspectivismo, pero todos hablan parecido y tienen rasgos poco diferenciados.

–Cambiar de modo injustificado el foco de atención del protagonista a otro personaje. El protagonista está en medio de una reunión y sale a atender el teléfono, el narrador comete el error de detenerse mostrando la reunión y olvidarse del que salió. Debería haber salido con él/ella, porque la acción de la historia le corresponde. Si hubiera ocurrido algo importante durante esa reunión mientras el protagonista estaba fuera, se enterará cuando corresponda.

–Situar muy bien al personaje en su ambiente y contar qué pasa por su mente hasta que se identifica con sus dudas y sus deseos, llega otro personaje y la voz narrativa se mete en la historia de ese otro del que todavía no conocemos sus movimientos. El encuentro no es un artificio suficiente para pasar de uno a otro sin preparación previa.

–Cambiar la perspectiva de un capítulo a otro, sin dejar claro que ha habido un cambio de personaje/narrador. Empezar con una narración omnisciente y a las dos páginas utilizar expresiones como «parecía que Teo escondía algo entre sus libros». ¿Escondía o no? ¡El omnisciente lo sabe todo! Podría cambiar, pero deberías poner sobre aviso al lector.

Remedios (claves y secretos)

Tenlo en cuenta: una vez que te aseguras de quién es tu portavoz (el narrador), te puedes mover hacia donde quieras, déjale hacer su trabajo, será él quien se meterá a su manera en la vida del personaje.

Es más conveniente cambiar el punto de vista al empezar un nuevo capítulo que dentro del mismo capítulo.

Cambiar el narrador es cambiar la historia y cambiar los deseos por alcanzar.

Es acertada la variación de las voces en casos como éstos: si se trata de una batalla, un general podrá narrar el enfrentamiento entre los suyos y los rivales, señalará el número de efectivos y las estrategias para su continuación; un soldado raso contará lo que le pasa a él, su experiencia y el deseo de irse a casa; un periodista intentará apuntar a los resultados,

intentará ofrecer una visión panorámica de los sucesos. Puede que quieras mostrar precisamente esas visiones distintas, las distintas posturas, las visiones cambiantes (y a veces contradictorias) según el punto de vista adoptado, que pueden converger o no, pero, en conjunto, deben constituir un todo coherente. Cada uno lo cuenta a su manera y el relato se construye gracias a un conjunto de informaciones parciales.

En *La soledad era esto*, de Juan José Millás, se evidencia claramente la necesidad de las dos voces: la primera parte de la novela está narrada por un narrador en tercera persona, centrado en la protagonista, que indaga en su identidad. En la segunda parte, narra la misma protagonista como modo de demostrar que es ella la que se ha hecho cargo de su propia vida.

Henry James narra desde el punto de vista del Príncipe, en la primera mitad de *La copa dorada*, y desde el de la Princesa, en la segunda mitad. Alain Robbe-Grillet o Virginia Woolf, entre otros, varían las voces con acierto. También lo hacen William Faulkner en *Mientras agonizo*, y Mario Vargas Llosa en *Los cachorros*.

Error n.º 9: carencia de matices tonales

Muchos de los que empiezan una novela sufren de sordera tonal: no son capaces de encontrar el tono, del que tanto escuchan hablar a los escritores consagrados. Si es tu caso...

Los casos

–No coincide la actitud del narrador que se percibe en el tono con la intención de lo narrado: parece estar dando una clase magistral y, sin embargo, está contando un encuentro amoroso.

–Contar un hecho cuya carga emocional desborda la historia con un tono neutro, sin matices, como los que se escuchan por los altavoces en los aeropuertos o las estaciones de tren anunciando las partidas o las llegadas. El protagonista llega a una ciudad en la que un asesino anda suelto y ya ha atacado a varios. Es un hecho truculento que relata sin embargo con un tono aséptico, descriptivo, sin matices de temor, de incertidumbre, de sospecha. Registra comentarios en el atrio de la iglesia que dan datos escalofriantes y también lo hacen como si fuera un diálogo más entre vecinos.

–Intentar transmitir la alegría del personaje, su imposibilidad, su angustia, sus equivocaciones, su arrepentimiento, su ilusión y hacerlo explicando los hechos que le causan esos sentimientos cuando deberían percibirse a través del tono, de los matices tonales de la voz narrativa.

–La voz cercana pasa a ser distante sin una razón evidente.

–El estado de ánimo que transmite la voz carece de la suficiente intensidad para interesar al interlocutor. A través de un correo electrónico, el protagonista pretendía demostrarle su afecto a un amigo al que hace un año que no veía a causa de un malentendido, pero reproducía el modelo anticuado de las cartas que se solían encabezar de este modo y daba la impresión de que así reforzaba el alejamiento:

Hola, Julio:

Espero que te encuentres bien al recibir este mail. Deseo aclararte la situación que llevamos arrastrando desde hace varios años. Intenté llamarte, pero me fue imposible por una serie de motivos.

–Cambiar por un tono equivocado. El protagonista del ejemplo anterior se dio cuenta de su error, lo borró, reescribió uno nuevo más afectivo, pero volvió a alejarse al dejar entrever un matiz de reproche:

Querido Julio:

La verdad es que podrías haberme llamado tú. Siempre pienso lo mismo: no querrá escucharme, por eso no te escribí antes. Supongo que no te has arrepentido y que nunca se te ocurrió pensar que todo ha sido una tontería. Yo ya te he perdonado, pero tú...

Remedios (claves y secretos)

El tono acertado ayuda a «humanizar» la narración mediante la emotividad del narrador frente a los hechos.

Analiza si has escrito acerca de lo que te proponías escribir de forma espontánea. Y si lo has hecho desde las vísceras o desde el pecho, como prefieras, hasta encontrar la frase que te haya conmovido y que habrás elegido como primera frase, con el convencimiento de que no podría ser otra. A continuación, analiza cuáles son el punto de vista y el tono que te marca esa frase. Sí, ya ves, el tono no sale de tus cavilaciones mentales, sino que la escritura misma te lo ofrece. En esa frase debería estar la música que tienes que escuchar. ¿Está? ¿Has seguido el ritmo de esa música?

No es igual afirmar que helará, dudar si helará o no, o maldecir porque se ha resbalado en la acera helada y se ha fracturado el tobillo.

Comprueba si las palabras elegidas marcan los matices tonales. Por ejemplo, las palabras acertadas para el matiz de duda son quizás, tal vez, posiblemente... Cada tono tiene las propias.

Puede predominar el matiz irónico, cínico, comprensivo, compasivo, desafiante, persuasivo, desconfiado, enamoradizo, vengativo, melancólico, el de disculpa, el que da instrucciones, el de burla... Entre el tono satírico y el tono frío o distante se suceden otros varios. Sea cual sea, el matiz tonal es el que ofrece el primer acorde de la sinfonía, ¿o será un bolero?

Haz la prueba

Puesto que la entonación crea un efecto de empatía con el lector, porque, según el tono con que se cuente, la trama argumental puede expresar diferentes sentimientos, prueba a contar la misma historia con otro tono y toma nota de los efectos. Entre otros:

Intimista: se destaca la emoción del narrador puesta en lo que cuenta a través del registro poético, narra a través de su subjetividad, de sus sentimientos, lo que ve y siente. Usa un discurso ambiguo, con oraciones subordinadas, figuras retóricas y adjetivos afectivos.

Frío: el narrador toma distancia, no se implica, expone la información utilizando frases simples, claras y precisas, enunciados aseverativos y escasez de figuras retóricas. El resultado es un discurso impersonal, afirmativo y conciso, no hay emotividad en la voz, predomina el razonamiento y el análisis intelectual, como el de muchos relatos de ciencia ficción.

Irónico: el narrador toma partido, pero se aleja lo suficiente de lo que cuenta para poder dar a entender lo contrario de lo que dice, con la intención de provocar humor. En *El agente secreto*, el narrador de Joseph Conrad mantiene un tono de impasibilidad distante frente a lo que describe. El mismo Conrad manifestó su creencia en que un tratamiento irónico de los hechos melodramáticos le permitía mostrarlos «con el desdén y al mismo tiempo la compasión» que suscitaban.

Consultivo: el narrador es indeciso, duda, vacila, interpela al lector e indirectamente le pregunta: ¿cómo llegué hasta aquí? o ¿cómo llegó hasta aquí?; ¿cuánto tiempo tendré que esperar? o ¿cuánto tiempo tendrá que esperar? O mediante «modalizadores» (tal vez, quizá, en cierto modo, acaso) y verbos condicionales: ¿Debería irme ahora mismo? Y subjuntivos: si ella hubiera...

Enfático: el narrador se sorprende, alza la voz, se emociona, mediante signos de exclamación, hipérbole o exageración.

Siguiendo esta precisión de Alberto Moravia, averigua si habías registrado la diferencia entre el lenguaje y el tono del lenguaje: «En los *Cuentos romanos* adopté por primera vez un lenguaje del personaje, el lenguaje de la primera persona, pero no el lenguaje precisamente, sino más bien el tono del lenguaje».

Error n.º 10: recurrir a un narrador decimonónico

Las afirmaciones rotundas o absolutas en la voz del que cuenta la historia pueden conducir a la linealidad.

Los casos

–Escoger un narrador que afirma, que da lecciones, que sermonea, en lugar de uno que indaga, que permite descubrir lo desconocido a partir de lo conocido (y que dada la crisis de credibilidad que afecta al mundo contemporáneo es el que le permite al lector sacar deducciones por sí mismo aun cuando solo busque entretenerse).

–Contar la historia sin dejar muy claro quién la cuenta. De hecho, las palabras acertadas delatan al narrador. Al observar según lo que sea, indica sus intereses; cuando juzga, se evidencian sus convicciones, etc. Es decir, no insinuar los rasgos del narrador elegido por más impersonal que sea es un error.

Remedios (claves y secretos)

Cuestión de tonos, como en la vida, en ocasiones consigues mejores resultados dirigiéndote a tu interlocutor con alguna variante de la incertidumbre en lugar de hacerlo con una afirmación tajante. Frente a las afirmaciones absolutas, la incertidumbre proporciona variantes y opciones múltiples para contar lo mismo. De hecho, una buena novela suele ser una cadena de incertidumbres.

Te conviene recordar que en la narrativa del ^{xix} era habitual que el narrador hiciera una presentación completa del protagonista, pero en nuestros días resulta algo anacrónico. El narrador de *Moby Dick* informa de cuál es su nombre, su edad, su estado civil, su estado de ánimo, su economía, sus estudios, su modo de ver la realidad. Este narrador entendía todo lo que pasaba e imponía su discurso, como el de *Anna Karénina*, *Guerra y paz*, *Fortunata y Jacinta*, *La Regenta*.

Actualmente, si bien el narrador no suele hablar de sí mismo, lo sugiere de modo implícito, descubrirlo le atrae al lector.

Quizá la sustitución del narrador omnisciente marca el inicio de la novela moderna y la tendencia hacia el subjetivismo.

Tanto el omnisciente como los narradores más modernos nos cuentan cómo le afectan al protagonista los acontecimientos. Siguiendo la tendencia hacia el subjetivismo, se presentan directamente a través de la conciencia individual, que registra, evalúa y proporciona significados. Desde el punto de vista operativo, narra de modo más discontinuo, contradictorio y ambiguo.

Da buenos resultados que la historia parta impulsada por el estado de perplejidad del narrador. Henry James afirma que sin una dosis de desconcierto no habría ninguna historia

que contar.

Por ejemplo, si la estabilidad envuelve la aparente felicidad de una pareja, tendrá menos interés si de allí hasta el final todo son certezas, se habrá dejado de lado el factor humano. De hecho, muchas buenas novelas lo son por sus contradicciones. Con distintos tratamientos formales, no son pocas las que parten de un mundo sin fisuras en la vida de una pareja para mostrar después las grietas, que revela lo engañoso de las apariencias, así resulta más creíble el argumento, razón por la cual el lector se identifica. Ya se sabe que en buena medida leemos para encontrarle nuevos sentidos a la vida. Es así en la familia modélica de Viri y Nedra Berland en *Años luz*, de James Salter; en el matrimonio Ashbumham y las relaciones amistosas entre los Ashbumham y los Dowell, en *El buen soldado*, de Ford Madox Ford. Muestran los límites y las contradicciones de esos estados evanescentes de felicidad que experimentamos todos.

Error n.º 11: saber poco acerca de tu protagonista

Dado que, como decía Roberto Bolaño, «lo que se cuenta siempre es una variación de lo que el hombre se viene contando a sí mismo desde hace miles de años», el interés se centra en lo que le pasa a alguien diferente o semejante a uno mismo. Por consiguiente, los personajes deben ser tan reales que el lector pueda casi tocarlos y quiera compartir su éxito o su fracaso, su final feliz o trágico.

Los casos

–No saber de qué modo llegan los personajes al relato. Por ejemplo, Lorrie Moore sabe que sus personajes llegan después de una pérdida, de un fracaso, un trauma, y el relato se convierte en la posibilidad de una compensación o un retorno al camino.

–Crear personajes sin desarrollarlos lo suficiente: no sacar partido de lo que podrían dar de sí.

–Caracterizar a la protagonista con rasgos que más adelante difieren de otros. Nos enteramos de que es la portera del edificio, pero el oficio de portera no responde a los rasgos y comportamientos que le atribuyó antes y que solo podrían responder si fuera un caso especial como la protagonista de *La elegancia del erizo*, de Muriel Barbery.

–No saber qué representa o qué vehiculiza el protagonista para la autora, qué lugar podría ocupar en su vida: ¿un compañero?, ¿un alter ego?, ¿un ser inalcanzable al que trata de alcanzar? De ahí que el tono narrativo tampoco está definido.

–Conocerlo solo por fuera, pero no por dentro, o viceversa.

–Transformar por arte de magia a lo largo del relato a un personaje en lo que no es, sin tener en cuenta sus motivaciones.

–No arriesgarse a profundizar en los conflictos de los personajes o en las relaciones entre ellos, suavizar los comportamientos atrevidos, recortar los diálogos.

–Poner en movimiento a un asesino cuyo temperamento visceral y su tendencia a la violencia no cuajan con su forma de ser formal y profesional.

–Confundir al personaje con una persona y explicar todos sus movimientos cotidianos en lugar de seleccionar los imprescindibles.

–Negar sus rasgos «humanos» y construir un personaje acartonado o poco creíble.

–Exagerar la caracterización del personaje en lugar de incluirlo de forma natural.

–Llamar arbitrariamente a los personajes.

Remedios (claves y secretos)

Asegúrate de que tu protagonista desee algo. El deseo es el motor de la vida y de la

ficción, abre la gran pregunta que se cerrará (con la respuesta o la sugerencia de la respuesta) con el punto final.

El personaje tiene una motivación por la cual es como es y así reacciona como reacciona. Si en el planteamiento presentas a una mujer que pretende ser el centro de la reunión, que solo se mira a sí misma y no le importa nada de los demás, no puede convertirse por casualidad o automáticamente en buena persona y estar pendiente de los demás.

Descarta los «De pronto» o «De repente». Son menos interesantes los personajes a los que les llegan las cosas porque sí. Son más interesantes los que provocan los hechos o se enfrentan a ellos.

Comprueba si las fichas de tus personajes se corresponden con los pensamientos, las opiniones que enuncian o con las acciones que ejecutan: si uno de los personajes es un anciano, no podrá salir pitando o bajar las escaleras de dos en dos. O no resulta creíble que un personaje muy celoso no se inmute frente a la actitud insinuante de otro hombre con su novia.

Introduce pronto el personaje central, el que lleva el peso del conflicto o al que caracterizas de modo especial. Parece algo obvio, pero muchos principiantes suelen empezar con los secundarios, que mencionan de pasada al principal.

Esta técnica puede ser útil, pero no en el inicio de la historia, donde conviene plantear qué sabe, qué busca, qué desea averiguar, qué siente el protagonista, como punto de arranque de la intriga y establecimiento de la empatía entre personaje y lector.

Comprueba si es más notorio lo que dice, lo que hace o lo que piensa. Explorar si alguno de estos modos debería reemplazarse o ampliarse para complementar al otro y así reforzar la trama.

Escucha qué dice el personaje para sus adentros. Trata de percibir su mundo privado. Y, en consecuencia, comprueba que, cuando habla, habla en sus propios términos.

Toma ideas. Así lo consigue...

Juan Rulfo: «A veces, resulta que escribo cinco, seis o diez páginas y no aparece el personaje que yo quería que apareciera, aquel personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo. No creo en la inspiración, el asunto de escribir es un asunto de trabajo: ponerse a escribir a ver qué sale y llenar páginas y páginas con intuición, imaginación y una aparente verdad, para que de pronto aparezca una palabra que nos dé la clave de lo que hay que hacer, de lo que va a ser aquello. De pronto, aparece y surge, uno lo va siguiendo, uno va tras de él. En la medida en que el personaje adquiere vida, uno puede, entonces, ver hacia dónde va; siguiéndolo lo lleva a uno por caminos que uno desconoce, pero que, estando vivo, lo conducen a uno a una realidad, o a una irrealidad, si se quiere».

Haz la prueba

Aunque creas que lo tienes claro, te resultará útil responder por escrito a estas cuestiones básicas referidas al protagonista. Es probable que se te revele algo nuevo:

Quién es.

Si está claro su problema o su situación.

Si hay indicios de cómo llegó al estado en el que está. Qué hubo a lo largo de su vida para que en este momento del relato haga lo que hace y se sienta como se siente.

Si es evidente cómo se siente o tiene que aclararlo el narrador.

Si es válida y suficiente la transformación que presenta entre el principio y el final.

Error n.º 12: el personaje resulta esquemático

Si un personaje es esquemático, muy pronto empezará a aburrir.

Los casos

–Presentar al personaje con una descripción lineal y tópica en lugar de hacerlo de modo visual y significativo.

–Presentarlo visual y significativo, pero no retomar las significaciones en la historia así sea expandiendo dicho rasgo o mostrando el opuesto para demostrar que por alguna razón actúa así y, de este modo, hacer avanzar la intriga. Uno de los rasgos significativos de Erminda, protagonista de la novela de una alumna, es su permanente actividad, la autora retoma las significaciones de este rasgo marcando la actitud opuesta en un momento determinado, de modo que sugiere algo más: «Erminda vio entrar a su hijo por la puerta lateral del jardín pero no se movió de su sitio». Con esta frase, nos sugiere que es la madre y que allí hay un conflicto. Esa madre evoluciona en el relato y su actitud atrae al lector.

–No haber sabido particularizar al protagonista para desarrollar un argumento que podía dar más de sí.

–Crearle a imagen y semejanza del autor. Sus amigos le dicen que en todos sus cuentos el protagonista es él y que siempre le ocurren situaciones parecidas.

–Hacer extremadamente malo al malvado y buenísimo al bueno, siguiendo las categorías esquemáticas decimonónicas de héroes o villanos en lugar de dar vida a personajes simplemente grises.

–Escribir cuentos infantiles y recurrir a personajes estereotipados (a menudo sucede).

–No vincular la acción con la emotividad del personaje, de modo que parece un autómatas. Era un cuento protagonizado por un niño del que el narrador nos informaba que juntaba flores en el camino y confeccionaba ramos de distintos tamaños, escrito por una alumna. Le aconsejé que a la vez que informaba, sugiriera la actitud y los sentimientos del niño ante esos ramos: que se preguntara si los hacía para entretenerse, para venderlos, para regalárselos a su abuela, cómo los hacía y qué imaginaba, qué soñaba mientras tanto, cómo era su relación con la abuela. Debía revisar el tono con el que contaba la historia y plantearse desde cuál de esos mecanismos internos seguiría los pasos del niño: desde lo que quería, sentía, pensaba, imaginaba. Pero, además, algo esencial: **ese niño debía tener algo diferente, especial, distinto a otros niños solitarios de muchos cuentos.**

–Dar a conocer al personaje a través de sus pensamientos, pero olvidarse de establecer variaciones, de modo que siempre piensa de la misma manera, resulta reiterativo y monotemático, otra forma del esquematismo.

–No especificar en una escena los elementos de su vestimenta o de sus hábitos, los

objetos que lo caracterizan y diferencian de otros.

–Todos los personajes de la novela se comportan igual y tampoco se diferencian sus deseos.

–No dejar traslucir su mundo interno. Es decir, sus sentidos, sus sensaciones, sus pensamientos, sus sueños, expresados por el mismo personaje o por otro narrador. Por ejemplo, los de Jane Austen son una serie de mujeres que se dividen en personajes de evolución psicológica lineal (Catherine, Elizabeth Bennet, Emma) y compleja (Anne Elliot, Elinor Dashwood, Fanny Price), correspondientes a una trama más tensa: escuchar, observar, evocar, autoanalizarse, confesar son algunos ejemplos que muestran novelas conocidas.

Remedios (claves y secretos)

En un argumento, nada progresa si el protagonista es genérico o esquemático. No conviene que sean limitados, predecibles, estereotipados. Para ser creíble, un personaje necesita tener virtudes y defectos. Con lo cual, si es necesario que sea un villano o un héroe, te interesa plantear bien cuáles son los motivos del villano para hacer el mal y qué impulsa al héroe a emprender la aventura y plantar cara al malvado.

Las aspiraciones del villano y las motivaciones del héroe deben tener cierta coherencia, no ser el mal puro o el bien absoluto: vigila que tu «malo» tenga al menos una cualidad bondadosa, y el héroe, un defecto. En algún lado leí que el drama se vuelve interesante cuando el villano dice algo que es cierto.

No confundas un personaje estereotipado con un estereotipo. Un estereotipo es un tipo de personaje caracterizado socialmente de determinada manera como un asesino, una prostituta, un avaro, es más exigente la tarea con un estereotipo: hay que ceñirse a él y a la vez encontrar un registro emotivo diferente, propio. Tiene que distinguirse de los tópicos.

Asegúrate de que tu personaje no es estático, que evoluciona en alguna dirección, que no es monofásico, que abarca una variedad de fases.

Asegúrate de que cada personaje tenga una vida. De que tenga pensamientos, sentimientos, opiniones, elucubraciones, reacciones, palabras, sueños. Y cinco sentidos.

Un mecanismo muy útil para evitar el esquematismo es diferenciar a los personajes mediante las oposiciones. Verás que son muchos los personajes memorables que activan la trama gracias a este mecanismo.

Toma ideas. Así lo consiguen...

Antonio Muñoz Molina: en *Carlota Fainberg*, Claudio y Marcelo son dos personajes opuestos, y dice:

Al principio Claudio es muy soberbio, pero acaba dando lástima, va haciendo al lector consciente de su fracaso con fogonazos de su vida interior. En cambio, Marcelo, que parece un patán sexista, va descubriendo su valor a lo largo de la novela. Eso es la literatura, la tensión entre la apariencia y lo que la gente y las cosas son, con impresiones

sucesivas. Es muy estimulante crear un personaje por oposición a otro.

Se contraponen por sus relaciones ideológicas: Claudio lleva una existencia contemplativa, Marcelo pertenece al mundo de la acción. La pasividad frente a la actividad; la cultura frente al dinero; lo reflexivo frente a lo práctico. Sin embargo, en el transcurso de la historia surgen influencias mutuas, se produce una paulatina metamorfosis entre los roles de ambos.

Anna Gavalda: en *La sal de la vida* la oposición entre la protagonista y su cuñada pone de manifiesto la oposición básica entre la falta de fluidez contrapuesta a la fluidez para vivir. El tono irónico y divertido le permite acentuar la oposición entre ambas (que es el detonante para mostrar la libertad como antídoto ante la monotonía) y criticar sutilmente a su cuñada (Carine), a la que soporta poco. En esta escena, están viajando por la autopista y la cuñada está perpleja tras la negativa de su marido a su propuesta de que la narradora pague buena parte de la gasolina y el peaje, como ella proponía:

–Deja, no hace falta –dijo mi hermano.

A Carine le faltó tiempo para quejarse con su voz de rata.

–Pero, hombre... Simón, no veo por qué n...

–He dicho que no hace falta –repitió mi hermano sin levantar la voz.

Carine abrió la boca, la volvió a cerrar, se retorció nerviosa en el asiento, abrió otra vez la boca, se alisó el vestido, se tocó el pedrolo de la sortija, lo colocó como es debido, se miró las uñas, estuvo a punto de decir alg... pero al final optó por callarse.

Haz la prueba

Observa en el diálogo anterior de *La sal de la vida* la descripción dinámica y particular que nos permite visualizar la perplejidad de la cuñada y evita el esquematismo del personaje. No habría sido así si la descripción no hubiera sido tan visual. Por lo tanto, recorre los diálogos que hayas escrito y límpialos de tópicos, cuenta «tu» película.

Confecciona una lista de personas esquemáticas que se cruzan en tu camino en distintos ámbitos: familiar, laboral, de ocio, temporales, permanentes, etc., y apunta sus características, las que no te gustaría leer en un personaje de ficción, sabrás así qué debes descartar o cambiar en tus personajes.

Si muestras a tu protagonista mediante sus pensamientos, puedes recurrir al amplio espectro vinculado al acto de pensar para evitar la pasividad: reflexiona – piensa – medita – analiza – cavila – razona – supone – cree – especula –establece un diálogo consigo mismo.

Confecciona listas de elementos que puedan caracterizar a distintos personajes:

Alimentos Automóviles Complementos

Patatas congeladas Furgoneta Bolso de piel

Patatas del huerto Rolls Royce Bolso de plástico

Establece combinaciones entre las tres columnas anteriores y atribúyeselas a un personaje, luego a otro. Contraponlos y deduce un segundo mensaje referido a cada personaje gracias a la combinación atribuida.

Por ejemplo:

Hombre 1: come patatas de huerto, viaja en automóvil destartado y usa bolso de plástico. Mensaje subliminal: es sencillo, está convencido de que eso es lo que necesita, o es de condición económica baja.

Hombre 2: come patatas al vino blanco, viaja en Rolls Royce y usa bolso de piel. Mensaje subliminal: es un político o un banquero corrupto de condición económica alta.

Hombre 3: come patatas chips, viaja en automóvil mini y usa mochila. Mensaje subliminal: es un joven o alguien que vive la vida de modo informal o dinámico.

Hombre 4: come patatas al vino blanco, viaja en automóvil mini y usa zapatos de charol. Mensaje subliminal: es un excéntrico.

Error n.º 13: no otorgarles funciones a los secundarios

Un secundario puede ser ayudante, acompañante, oponente, adversario.

Los casos

–Se vislumbran las complicaciones entre los personajes secundarios y el principal, pero finalmente quedan en el aire.

–Permitir que un personaje secundario tome relevancia en la historia y que tome cartas en el asunto.

–Abandonar a los personajes secundarios en la mitad de la novela sin que hayan completado su función.

–No dejar claras las relaciones entre los secundarios y el principal, o entre los secundarios.

–En lugar de presentar solamente qué hace cada personaje secundario y cómo lo hace, explicar también porqué lo hace, algo que nunca se debe revelar, sino que debería haberle dado pistas al lector para que dedujera la causa.

Remedios (claves y secretos)

Soledad Puértolas dice: «Siempre he sentido una particular fascinación por los personajes secundarios del cine (sobre todo, del cine negro). Dan a la trama que envuelve a los personajes centrales un halo de seguridad, de convicción. Parece que sobre ellos se apoye la verosimilitud. En todo caso, ellos nos transmiten una sensación de realidad que muchas veces no nos proporcionan los luminosos personajes centrales».

¿Cuántos personajes secundarios hay que incluir y qué importancia hay que otorgarles?

Depende en buena medida de la extensión de la novela. Tampoco es obligatorio que sea muy estricto el grado de participación. En cambio, sí debe evidenciarse su función y su actitud con respecto al principal, de modo que si al principio parece que lo ayuda y más adelante se descubre que no es así, el cambio corresponda a un giro de la intriga y no a un despiste del escritor.

En *Una mujer difícil*, de John Irving, Ruth Cole es la protagonista. Sin embargo, otros personajes como su madre, Marion, el joven amante de su madre, Eddie o'Hare, y su padre, Ted Cole, cumplen roles que más que personajes secundarios, como podría llamárseles, son verdaderos impulsores de los acontecimientos protagonizados por Ruth. Hay una interacción constante con ellos. ¿Y qué rol cumplen sus hermanos muertos, Thomas y Thimoty? Luego, existen los verdaderos secundarios, que la acompañan, como su amiga Hannah, la prostituta, Harry... El resto del elenco está compuesto por los padres de Eddie, la señora Havelock, la señora Vaughn, Conchita y Eduardo Gómez, Scott, Allan, Graham, etcétera.

Cada personaje responde a un papel, variable o no a través de los capítulos, pero coherente en el conjunto y cuyas características influyen de determinada manera en cada uno de los restantes. La relación entre un personaje y otro facilita al lector el mayor conocimiento de los mismos. Un personaje puede desmentir, reforzar, diluir la imagen de otro.

Sus funciones son determinantes en la historia aunque no lo parece.

Asegúrate de que se perfila claramente la función de cada uno de los secundarios de tu novela. Entre otras:

La función de una persona a la que el protagonista conoce en el hospital puede ser la de ayudante: le ayuda a curarse. Dice Maïwenn: «Conocer a los jóvenes que están en el centro la ayuda a curarse. Están heridos como ella, la apoyan. Son muy diferentes de la gente que ha conocido hasta ahora. Son sencillos, ríen con facilidad. Siempre están dispuestos a compartir, no profundizan».

Otra función es la de replicar al personaje principal con el objetivo de mostrar sus cambios.

Otra, provocarle dificultades.

Contrastar con el protagonista o con otro secundario. Cuando hay contraste entre dos personajes también puedes valerte de uno de ellos para subrayar los rasgos del otro, así como para insinuar aspectos ocultos. Supongamos que estamos escribiendo un relato intimista en el que la profesora Meden se comporta como una compinche de sus alumnos adolescentes, les facilita las tareas, les habla de músicos de moda, se ríe con sus anécdotas; la señorita Marga, su ayudante, es más joven pero viste con mangas largas así sea verano, y va generalmente seria. Una vez que avanza la historia la profesora Meden se nos revela como una mujer que no ha podido vivir su propia adolescencia y la señorita Marga como una gran tímida que en realidad está fascinada por la Meden. Utilizados de esta manera, los personajes secundarios, más que colegas de un instituto que comparten tareas, refuerzan los temas y el centro de atención de la historia.

En suma, los personajes secundarios deberían acentuar en algún sentido los rasgos del protagonista y así enriquecer la idea de conjunto.

También puede resultar gratamente sorprendente que de entrada parezcan ser de una manera y más adelante sean de otra.

A la larga, pueden llegar a resultarte más atractivos que el principal, y si adquieren un papel más activo o más llamativo que el protagonista, te conviene repasar las escenas, controlar en qué momento el personaje principal se vuelve pasivo o irrelevante y devolverle la fuerza perdida. Otra opción, si acabas prefiriendo al personaje secundario, es reestructurar la novela e intercambiar los roles.

Haz la prueba

No es necesario que los personajes secundarios permanezcan hasta el final, de hecho muchos se van diluyendo en la historia, así como también abandonas otros elementos del relato. Pregúntate qué pasaría si uno de tus secundarios se quedase en el relato.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: comprueba si has sacado el suficiente partido de la función de los secundarios.

Comprueba si son básicamente espejos o contrastes útiles que aún no hayas percibido y desarróllalos más en esta dirección.

Si hay dos secundarios que se diferencian muy poco, fúndelos en uno.

Error n.º 14: perder de vista el hilo central

Sembrar para recoger más adelante es tejer la trama: recoger lo que siembras para alimentar con eso el hilo central.

Los casos

–En lugar de alimentar el hilo central, y así mantener al lector en vilo, enumerar una lista de hechos o de datos y así fatigar al lector.

–Desestimar la multitud de hebras del hilo central, también llamado hilo conductor porque orienta al lector en la trama.

–No haber sido capaz de destacar los nudos principales de la trama, que señalan la base de dicho hilo ni de haber establecido enlaces entre los momentos principales y los secundarios que contribuyen a la transformación positiva entre el principio y el final.

–El protagonista no tiene una meta que alcanzar. Podría querer algo particular o podría no querer nada, aparentemente (que también es una meta), como el escribiente Bartleby, que sistemáticamente se niega a participar en la tarea de la oficina y en cada ocasión repite: «Preferiría no hacerlo», expresado con docilidad, hasta que opta por no hacer nada más y rehúsa abandonar la oficina hasta que la policía lo conduce a prisión, donde su empecinamiento lo lleva a abstenerse incluso de comer.

–No se adivina la pregunta narrativa esencial que debería subyacer en la historia, de modo que se diluye el hilo central.

Remedios (claves y secretos)

Todas las hebras que conforman la trama se ligan al mismo hilo. Éste es un repaso de los aspectos que hay que controlar y las preguntas correspondientes, que deberías responder teniendo presente en cada una el hilo central:

La fundamentación: indica la razón por la cual cuenta lo sucedido: su razón de ser, y qué propósito persigue el narrador. Podría responder a las preguntas ¿cuál es la pretensión? ¿Qué es lo diferente?

El resumen: condensa el propósito del relato y responde a la pregunta ¿de qué se trata?

La orientación: distingue personajes, el tiempo, el lugar y la situación en que sucedieron los hechos. Responde a las preguntas ¿quién? ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Dónde?

La complicación: es la acción que desencadena el desarrollo de los hechos. Responde a la pregunta ¿qué pasó?

La resolución: retoma los indicios anteriores y desemboca en un hecho inesperado, pero que responde a la lógica del relato precedente. Responde a la pregunta ¿qué sucedió al fin?

Por consiguiente, teniendo en cuenta que el hilo central da unidad a la obra, asegúrate de

que tenga suficiente entidad, y procura que evolucione de un modo natural. Por ejemplo: si es un problema que los personajes deben resolver, tienes que conseguir que los lectores conozcan bien el problema, se hagan cargo de su gravedad y la solución les parezca novedosa y creíble.

Haz la prueba

Controla los siguientes aspectos:

Que sean acertados y suficientes los acontecimientos que hilan la historia.

Que hayas desarrollado la intriga a partir de un dilema o un conflicto que no se resuelva fácil ni inmediatamente sino con una serie de complicaciones.

Que se vislumbren los cambios que sufrirán los personajes en su estado de ánimo. Opciones: modificarán sus planes iniciales. Se verán enfrentados a llegadas repentinas o partidas inesperadas, a preocupaciones diversas, a un estado de crisis, a su propia conciencia, a otros personajes, a la sociedad, al entorno. Señala cuáles son las diferencias entre ellos.

Que hayas mostrado (no explicado) el modo en que el protagonista enfrenta y resuelve su problema a lo largo del proceso.

Error n.º 15: los desvíos no pertinentes interrumpen la unidad de la trama

Toma las precauciones necesarias. Ten en cuenta que el modo en que se ordenan los hechos en la trama da lugar (y por otra parte, debería responder) a la interpretación de esos hechos.

Los casos

–Reunir aspectos desconectados entre sí y desvinculados de su eje temático, que así debilitan la trama.

–Contar muchas historias sin que ninguna acabe de cuajar.

–Mencionar asuntos que no se retoman.

–Nombrar al protagonista de diferentes maneras en distintos momentos a medida que avanza el relato.

–Incluir episodios que no contribuyen a reforzar la idea principal.

–Presentar cambios bruscos en el argumento y un final surgido de la nada, que no es consecuencia del conjunto.

–Pasar de un asunto a otro sin una razón válida. En una de las novelas que me llegaron para su revisión, la protagonista saltaba sin ton ni son del barrio en que vivía a las llamadas telefónicas que recibía, a las críticas que le hacía la madre, a las tapas con las amigas en el bar, a la autoescuela... No se percibían motivos por los cuales el lector pudiese admitir de buen grado, por ejemplo, que la autora «lo sacase» del bar y «lo colocase» en la autoescuela, o cuál era la meta de la protagonista.

–Sacarse de la manga un punto de giro para resolver una situación que todavía no se completó.

La autora escribe una historia que sucede en un hotel en el que están de vacaciones una madre y una hija, se revelan ciertas tensiones subyacentes en sus diálogos, la acción avanza, hasta que llega a un callejón sin salida. Entonces, duda si recurrir a una casualidad o a un punto de giro, y resuelve lo siguiente: de modo intempestivo, las protagonistas se enteran de la muerte súbita de un familiar y tienen que regresar.

Como no queda del todo satisfecha, lo cambia por este otro punto de giro, que también resulta inútil: llega un amigo que les trae buenas noticias.

¿Por qué resulta inútil?

Porque: 1) no es parte de un camino a seguir con el fin de hablar de lo que quiere hablar, 2) se desvía del tema: desarrolla el tema que le ofrece el punto de giro, y abandona la

historia anterior entre madre e hija que estaba tomando un cariz interesante.

Remedios (claves y secretos)

La trama podría reducirse básicamente a un inicio impactante, una serie de complicaciones, apariciones, revelaciones o giros inesperados que provocan cambios, y un final lógico y a la vez sorprendente, que obliga a atar cabos y «darse cuenta».

Cuando la historia se dispersa, la tensión se quiebra. Son muchos lo que en ese punto muerto saltan a otro hecho ajeno al que se venía desarrollando, interrumpen la tensión que se estaba creando. Sin embargo, son más efectivos los cambios sutiles. Los cambios que saldrían a la luz de modo más vívido y creíble y que mantendrían mejor la tensión serían, en el ejemplo anterior, los que germinasen mientras madre e hija permanecen en el hotel. Una buena opción sería que ese hecho súbito sea mediador para que la relación problemática tome otro cariz.

Alguien dijo que la forma básica de la trama es: el protagonista quiere algo, lo persigue a pesar de las dificultades en su camino y gana, pierde o se inhibe. Por consiguiente, si el que lleva el motor de la trama es el protagonista, el narrador no puede desviarse para informar acerca de otros personajes secundarios. Para que resulte consistente, no se deben entrecruzar otros nudos temáticos ni los conflictos de otros personajes, si no están ligados al del principal.

¿Entonces?

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: un remedio eficaz es la pregunta narrativa esencial. Cada relato produce su propia pregunta, que puede formularse antes de iniciar la escritura o cuando estás llegando al final, y durante la revisión. Su carencia es como la carencia de calcio para los huesos, empiezan a flaquear. Si subyace en la trama, funciona como un GPS. Contiene el propósito y determina el tema de la novela. Formulada al principio, es un buen detonante de la historia completa.

Una vez que llegas al final, la respuesta puede ser sí, no, o quizás.

En *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen la pregunta es: ¿acabará Elizabeth Bennet con el señor Darcy?

Está clara en *Por quién doblan las campanas*, de Hemingway: ¿sobrevivirá Robert Jordan a su expedición militar?

El proceso, de Kafka, sugiere la pregunta esencial (que abarca toda la trama) en el inicio: alguien debe haber estado contando mentiras sobre Joseph K., porque sin haber hecho nada malo un buen día lo detuvieron.

Bajo esta frase se agazapa la pregunta: ¿conseguirá Joseph K. demostrar que no es culpable? La novela desarrolla a modo de pesadilla agobiante e incoherente la causa contra K. En realidad, nunca se llegan a conocer los cargos contra él ni tampoco

comparece ante el juez, lo detienen, pero su vida sigue igual, todo es kafkiano, irreal pero a la vez real. En esta trama, la respuesta a la pregunta es «quizá».

En *Carlota Fainberg*, de Muñoz Molina, son dos las preguntas que subyacen: ¿encontrará el profesor a Carlota Fainberg a su llegada a Buenos Aires? O ¿podrá volver el comerciante algún día a ver a Carlota Fainberg?, puesto que el dilema inicial se lo plantea en la sala de espera de un aeropuerto un comerciante a un profesor y, finalmente, el que resuelve el enigma es el profesor, que se lo comunica al comerciante. Por consiguiente, los dos están implicados en el enigma, que a cada uno ocupa a su manera. Esta doble vía es una posibilidad a tener en cuenta. Nada es absoluto en la creación literaria.

Por último, si cambias el modo de nombrar al protagonista, dificultas el acercamiento del lector, se fractura la complicidad. Beatriz no debe convertirse en la farmacéutica o en la mujer cañera. Y en otro capítulo en la hija de don José.

Tampoco a nadie le interesa saber el nombre de la camarera, del portero, de la recepcionista, la vendedora o el del mensajero de un envío exprés.

En suma, los nombres mal utilizados provocan desvíos en la atención del lector.

Error n.º 16: una trama endeble

Un conjunto de informaciones diferenciadas alimenta la trama: deberías tejérla convencido de que solo tú puedes contar lo que cuentas, que nadie lo ha contado antes de esa manera. He aquí la PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: no descuidar la claridad, la precisión, el tono en contra de la confusión, la linealidad, la imprecisión, el tono equivocado.

Los casos

–Resolver el nudo con una serie de encuentros inconexos entre sí y sin relación con la historia principal, o con una conexión débil y forzada.

–Resolver los episodios demasiado abruptamente.

–No profundizar lo suficiente acerca de las causas por las que los personajes hacen lo que hacen, de modo que tampoco hay consecuencias sorprendentes o son débiles.

–Ofrecer mucha información referida a episodios que no cumplen ninguna función, que resultan anecdóticos y prescindibles.

–Ignorar la utilidad de los puntos de giro.

–No seguir un eje progresivo, que indique un crecimiento progresivo de la narración, y acumular episodios que acaban aburriendo o confundiendo al lector.

–Contar hechos que le hayan ocurrido al autor por el placer de dar a conocerlos y no porque la novela los necesita. O si los necesitase, explicarlos tal como ocurrieron, en lugar de reinventarlos desde una mirada novelesca.

–Ampliar el desarrollo sin que el tratamiento del tema lo exija, para aumentar el número de páginas.

–Abreviar el desarrollo para disminuir el número de páginas y perder, en consecuencia, información necesaria. A veces hay momentos narrativos desaprovechados por lo resumidos.

–Obligarse a respetar un argumento riguroso elaborado desde el principio, en lugar de ser flexible a las variaciones de ese argumento.

–No entrelazar con eficacia las subtramas con la trama principal, de manera que el lector se pierde entre los recovecos de lo subsidiario.

–Emplear indicios que conducen a adivinar los hechos antes de lo aconsejable.

–Falta de claridad, información confusa, pobre, desarrollada con una voz de informe, sin matices tonales.

Remedios (claves y secretos)

Un encadenamiento acertado de informaciones y acciones progresivas sostiene la trama.

Para revisar la trama, sí es útil imaginarse el diseño clásico de planteamiento, nudo y desenlace, y aunque no hayas tejido la de tu narración según este diseño, te servirá a modo orientativo.

En este sentido, en el planteamiento se condensa la presentación de los personajes principales, la del problema o desafío y la dramatización del problema o desafío, que constituye el primer punto argumental: las acciones que inician los personajes para tratar de solventar su problema o desafío, es decir, cómo van aproximándose a los problemas de verdad.

El nudo de una buena narración es muchas veces una confrontación (con otros personajes o con el medio). Debería tener relevancia y una carga que genere que el nudo siguiente adquiriera mayor relevancia. Por ejemplo, si el nudo es una búsqueda y el consecuente interrogatorio, podría ocurrir algo, una coincidencia o parte del azar a la manera de Paul Auster, y durante el interrogatorio surge alguien mucho más relevante que el que buscaban, transformando una escena sencilla de interrogatorio en una trepidante escena de persecución.

Puede seguirle un descanso aparente, y volver a la carga poco antes del desenlace.

La trama puede contener subtramas.

Una novela puede ser una constelación de historias entrelazadas, secundarias o subtramas entre las que la historia principal predomina. En *El jardín de las mentiras*, de Eileen Goudge, aparece un tema entretejido en el principal, el de la madre biológica de Rose, Sylvie, que la abandonó, que contribuye a desarrollar escenas de suspense.

Podrían considerarse también subtramas las historias secundarias.

Soledad Puértolas considera que las historias secundarias abren el relato:

Muchos de los relatos que circulan por el mundo tienen, en paralelo con el hilo central, una línea argumental secundaria. O varias. Lo secundario es esencial, es el contrapunto necesario. Cuando entra en la narración, desempeña, a pesar de su aparente humildad, un papel fundamental. La narración entera descansa sobre él. En toda película policíaca existe esa historia secundaria (una historia de amor entre la secretaria y el detective, un robo aprovechando el desorden del crimen...), enredada con la historia central, desviando nuestra atención en determinados momentos. Y en toda novela policíaca. Y en toda novela.

Estos pequeños nudos argumentales trazan en nuestra imaginación los límites del relato.

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

¿En qué estadio se deben introducir las subtramas en la intriga principal? ¿En qué momento se debe abandonar un hilo de la historia para seguir con otro?

Se trata de mantener un cierto equilibrio en el desarrollo de la historia.

Toma ideas. Así lo consiguen...

Gustave Flaubert, un permanente «corrector» de sus textos, en *Madame Bovary*: «Tengo ya doscientas sesenta páginas que no contienen más que preparativos de acción, exposiciones más o menos disfrazadas de personajes (verdad es que están graduadas), paisajes y lugares. Mi conclusión, que será la narración de la suerte de mi pequeña dama, su entierro y la subsiguiente tristeza del marido, tendrá por lo menos sesenta páginas. Quedan, pues, para el propio cuerpo de la acción de ciento veinte a ciento sesenta páginas a lo sumo. Ayer releí toda la primera parte. Me pareció endeble. Lo peor del caso es que los preparativos psicológicos, pintorescos, grotescos, etcétera, que la preceden han sido muy largos, y exigen, creo yo, un desarrollo de la acción que esté en relación con ellos». Acto seguido, redujo la primera parte, suprimió escenas para evitar la dispersión y cortar lo que no viniera a cuento.

Chéjov en *La dama del perrito*: el primer punto de giro surge cuando tras sus encuentros, Ana y Dmitri se besan en el embarcadero, que abre la pregunta. El lector se pregunta qué ocurrirá ahora. E inmediatamente después Dmitri le dice: «Vamos a tu cuarto», así se refuerza la tensión que provocó el punto de giro, y el relato avanza.

El segundo punto de giro es casi al final cuando Dmitri, que suele seducir a muchas mujeres, pero nunca se enamora, se enamora de una mujer casada. Ante la dificultad el final queda abierto.

Haz la prueba

Para replantearte la trama, ten en cuenta que se puede hacer siguiendo diversas articulaciones. Ejemplifico con algunas de ellas, a partir de la misma escaleta:

Situación 1: una mujer se siente sola y está a punto de tirarse debajo de un tren.

Situación 2: un hombre la salva.

Situación 3: se enamoran.

Situación 4: ella recupera el deseo de vivir.

Situación 5: el día que la mujer va al encuentro del hombre se distrae al cruzar las vías y un tren la arrolla.

Algunas formas de articular las acciones podrían ser:

Seleccionar las partes que permitan desarrollar la emotividad, convertirlas en monólogos y diálogos que hilen la trama.

O seleccionar las partes que indiquen acción y combinarlas enfocadas desde distintas miradas, éstas serían las dos primeras: al comienzo, un narrador cámara que enfoca la última parte del argumento. O sea, empieza el relato cuando el tren arrolla a la mujer. A continuación, un narrador evocativo: podría ser la evocación del hombre del momento en que la salvó.

O contar todo desde un punto de vista que provoca una vuelta de tuerca: un omnisciente que llega a conclusiones insólitas, un monólogo de la mujer mediante el que se comprueba

que todo ha sido producto de su fantasía, etcétera.

Si sospechas que el problema de tu relato radica en el lenguaje confuso o pobre, averigua si se debe a que: 1) dices con demasiadas palabras lo que podrías apenas insinuar en unas pocas; 2) no lo cuentas de forma fluida, fresca, directa y coloquial, sino que lo haces con circunloquios y frases propios del lenguaje de un informe de cualquier tipo o una comunicación fría, que explica en lugar de contar, y así no «llega» al lector. Así ocurre en este ejemplo tomado de un relato real, del que te sugiero para tu práctica: 1) que imagines cómo lo condensarías, y 2) que lo reescribas a tu manera de modo que «llegue» al lector:

Su gran problema ha venido cuando la decisión a adoptar fue de una relevancia mayor como cuando se trataba de fijar o no una cita con algún amigo. Ese cambio empezó el año en el que tuvo que decidirse entre escoger ciencias o letras, y a su vez, para después de un período de paz, una vez escogido el camino elegido, tener que decantarse por una carrera u otra. Ella siempre ha dado a entender que su etapa de estudiante preuniversitaria ha sido horrible y se ponía tremendista cada vez que pensaba en la opción correcta para su futuro y me decía que tanto pensar y pensar en la opción profesional que resultaría más venturosa, con las consiguientes noches en danza, para luego acabar sacando en las pruebas de acceso a la universidad, una nota de corte por debajo de la necesaria para entrar en la opción deseada. Indudablemente, el resultado final no podía ser otro. Llegado el día, Juana había negativizado todo tanto, que ella misma logró bloquearse y en consecuencia, pasó sin más lo que la propia Juana había aventurado.

Error n.º 17: no insinuar líneas temáticas

No confundir las líneas temáticas con tratar un tema desde las primeras líneas. Es muy difícil, prácticamente imposible, saber de entrada cuál es el tema que va a sobresalir en tu relato. La escritura te lleva a su descubrimiento, no es que tú le des la orden a la escritura. Las líneas temáticas se tienden a medida que escribes la historia, sin que puedas manipularlas. El tema lo encuentras entre esas líneas.

Remedios (claves y secretos)

Si cada vez que te preguntan de qué tema trata tu novela no eres capaz de responder con claridad y mucho menos con exactitud, no te preocupes, al contrario, eso significa que estás en el buen camino. La respuesta que puedes dar es: «Lo sabré cuando la acabe y la relea». Es algo parecido a lo que ya te conté en *Autoficción* que le pasó a Saul Bellow al recibir el Nobel. Le preguntaron qué sentía y después de pensarlo un momento, dijo: «Aún no lo he escrito así que no lo sé». La escritura es delatora.

Entonces, a medida que la historia avanza, se van evidenciando líneas temáticas en las relaciones entre los personajes, en las actitudes de los personajes, en las pistas que se anticipan, en las acciones, que más adelante le permiten al autor llegar a saber de qué quiere verdaderamente hablar.

En *Pedro Páramo*, Juan Rulfo creía que deseaba escribir una novela extensa sobre las regiones del oeste –el Estado de Jalisco– de la que *Pedro Páramo* sería tan solo un capítulo dedicado al caciquismo, en el que, a través de las voces fragmentadas que lo habían conocido, se vislumbraría un retrato del «dueño» de Comala, pero este capítulo creció y se convirtió en la novela completa en la que la trama evidencia el tema: Juan Preciado, siguiendo el pedido que le hace su madre en el lecho de muerte, llega a Comala para conocer a su padre, quien los ha olvidado: «El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro». Y allí llega a conocer la historia de Pedro Páramo, un señor feudal, el cacique que somete todo bajo su manto.

Haz la prueba

Si necesitas replantearte tu historia, observa los pasos que aquí te muestro, tal vez te sirvan de guía:

Supongamos que un autor o una autora está escribiendo una novela en la que necesita hablar de las apariencias. Narra la historia de Sara y su marido, una de esas parejas burguesas que hasta que viven una situación límite podrían despertar la envidia de cualquiera, tienen una casa en París y otra en Saint-Tropez, ella pinta y aunque nunca logra sentirse satisfecha, lo parece.

Cuando lleva escritas unas cuarenta páginas se estanca, percibe que la historia tiene muchas escenas coloridas, pero poca fuerza; no parece que la haya desarrollado como

debería. Entonces, recuerda la novela de Salter, de tema similar, y decide que para crear tensión debería mostrar una grieta en esas vidas.

Para ello, busca entre las líneas temáticas expuestas de modo consciente o inconsciente el posible detalle iluminador. Una de esas líneas temáticas es la de los fines de semana compartidos, pero no es por allí; otra es la del deseo latente de cada uno; por allí tampoco (sería un plagio, ésa es la línea que recorrió Salter); hasta que en una de las escenas iniciales, en uno de los diálogos entre ella y su marido mientras van hacia Versalles para pasar el día con unos amigos, algo le alerta.

Conecta esa escena con otra anterior en la que parecía que él no la escuchaba. Y entiende que ésa es la línea temática que tiene que seguir y profundizar.

Recorre a su campo emotivo, se pregunta qué peso tiene para él o para ella que alguien no lo escuche y qué peso tiene para la protagonista. Explota esta idea y acaba sospechando que el marido no es quien parece ser.

Avanza en la historia con estos nuevos datos y descubre las cosas que él no le dice. Entonces, en la que había empezado como una novela en la que el tema era el desgaste de la pareja, se impone una de las líneas temáticas, que finalmente acaba siendo la principal: a dónde nos conduce en la vida el hecho de escuchar-no escuchar/decir-no decir y si se puede sostener igualmente una pareja en estas condiciones.

A continuación, deberá preguntarse desde quién debería contarla y con qué tono.

Error n.º 18: no dosificar la acción con acierto

La acción es el motor de una historia.

Los casos

–Desarrollar acciones que no conducen a ningún tipo de cambio en la trama ni en la vida del protagonista.

–No crear un ritmo determinado siguiendo el hilo de las acciones, no se percibe el juego entre la acción y las reacciones de otros personajes.

–No sugerir los motivos por los cuales los personajes hacen lo que hacen.

–No se distinguen las funciones diferenciadas que ejercen los personajes.

–Si bien cada personaje ejerce una función en la intriga, no se percibe la relación entre la acción y la función.

Remedios (claves y secretos)

Los escritores y los lectores suelen hablar de los personajes como si fueran personas conocidas. Esto sucede porque el personaje bien construido crea la ilusión de persona, aunque no tengamos más que uno o dos datos acerca de él.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: en buena medida, esos datos corresponden a sus acciones y le otorgan entidad, según estas variantes que conviene conocer si necesitas recurrir a un esquema de acciones basado en los movimientos de los personajes:

- Como una función del relato. La «función» que el personaje cumple en el conjunto determina **quién es**.
- Como participante de una esfera de relaciones que podría ser: «odio», «amistad», «comunicación», «ayuda», etcétera.
- Como agente de secuencias de acciones. Cada personaje, incluso si es secundario, es el protagonista de su propia secuencia:

Ejemplo:

Acción: Función:

viaje viajero

venganza vengativo

seducción seducido

amor amado

- Como actante: es el agente de la acción, importa más el papel que juega el sujeto que el sujeto mismo. Si consideramos que un relato contiene seis actantes básicos: sujeto/objeto; destinador/destinatario; adyuvante/oponente, atendiendo al conjunto, puedes rediseñar una

novela. Por ejemplo, en *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert son los siguientes:

- El sujeto: el que genera la acción total: Emma.
- El objeto: aquello que el sujeto pretende, desea alcanzar: La felicidad.
- El destinador: la instancia que promueve la acción del sujeto: la necesidad de Emma de vivir el amor mediante la literatura sentimental y romántica.
- El destinatario: la entidad en beneficio de la cual actúa el sujeto.
- El adyuvante: el papel actancial ocupado por todos los actores que ayudan al sujeto (los amantes de la protagonista, Léon y Rodolphe).
- El oponente: los que adoptan la actitud contraria: (el marido, el pueblo y otros personajes como Homais e incluso Rodolphe).

Toma ideas. Así lo consiguen...

Marcel Proust, en *En busca del tiempo perdido*, construye la historia a partir de un juego singular entre lo que sabe el narrador y lo que no sabe del todo el personaje. O sea que dosifica la información entre una carencia de información acerca del mundo por parte de su protagonista y un narrador que lo guía, lo tranquiliza, le va descubriendo ese mundo, de diferentes maneras:

1) Retomando. Empleando matices aclaratorios con respecto a situaciones anteriores: «supe»; «más tarde»; «en efecto».

2) Tratando de ordenar el caos mientras el personaje duda y se pierde. Por ejemplo, en el episodio del beso a Albertina, se siente perdido entre la Albertina de la playa de Balbec y la presente; la contempla, desea besarla, pero al mismo tiempo desea demorar el beso: contemplación y acción se superponen desorientándolo. Pero el narrador lo ayuda y reordena las escenas. Esta combinación es muy efectiva para dosificar las acciones entre momentos más y menos importantes.

Haz la prueba

La escaleta es una enumeración de las acciones más relevantes en orden secuencial. Elabora una escaleta detallada de la historia narrada en la que deberías señalar diversificados en dos o tres puntos el planteamiento inicial, el desarrollo en los puntos que sean necesarios, los puntos de giro, el falso final, el desenlace.

Por ejemplo: 1. Pablo conoce a Rosita y recibe una impresión especial. 2. Pablo la busca en las afueras de la ciudad. 3. Pablo recibe una noticia inesperada. 4. Da la impresión de que Pablo se olvida de Rosita, etc. Sirve para captar el eje progresivo e identificar errores en el orden de la información o en los altibajos de la intensidad en la trama.

Error n.º 19: sin armonía no hay una buena estructura

La armonía es la resultante de la unidad dinámica total de la historia, el modo en que todas las partes –personajes, argumento, tono, punto de vista– trabajan juntas.

La estructura es el esqueleto que sostiene la trama, con capítulos o sin capítulos, si es una novela. Estructura y trama son parientes cercanos.

Los casos

–Desestructurar en lugar de ajustar la estructura. Las parcelas que componen el conjunto se dispersan. Da la impresión de que está compuesto por islotes separados entre sí y no se encuentra la manera de llegar de uno al otro.

–Son difíciles de determinar los núcleos o nudos narrativos principales y las catálisis. O no existe buena conexión ni equilibrio entre ambos.

–No se perciben elementos que se retomen en los siguientes párrafos (si es un cuento o un artículo) o en los siguientes capítulos o partes (si es una novela o un ensayo) que aseguren la continuidad y la progresión de la historia.

–Carecer de equilibrio entre los distintos momentos de la trama. Abandona el conflicto a mitad de camino y dedica su interés a un aspecto colateral. Plantea de entrada el conflicto de una mujer que se siente sola. En su entorno tiene dos amigos que le dan mucho afecto y el narrador acaba dándole mayor protagonismo a los encuentros con los amigos que a su estado emocional, de modo que no se sabe finalmente qué hace con ese sentimiento de soledad y acaba diluyéndose el conflicto de forma natural, sin mostrar los descubrimientos, la aceptación o la lucha de la mujer.

Remedios (claves y secretos)

Puedes trabajar capítulos largos, o cortos, o intercalar largos y cortos, o más largos, más cortos y cortísimos (incluso de una sola línea), pero en cualquier caso, responderás a las necesidades de lo narrado. Algunos no emplean los capítulos sino la fragmentación a lo largo de toda la novela, o dentro de los capítulos. Otros no la dividen en capítulos, sino que la lanzan «de una sola tirada». En realidad, la decisión pertenece al novelista, pero sea cual sea, no debes olvidar el equilibrio, la armonía.

Si compruebas que el conflicto acaba debilitándose y queda relegado a un segundo plano, averigua si está correctamente planteado, pero lo superan en número y en potencia los posibles paliativos. Para profundizarlo o ajustarlo y que desemboque en un final novedoso habría que reconsiderar la información y recomponer la estructura.

También la geografía podría determinar el diseño. Por ejemplo, los primeros capítulos de una novela pueden centrarse alternativamente en dos personajes que más adelante se encuentran y establecen algún tipo de relación: al comienzo están en sitios distantes y

gradualmente se aproximan.

Chequea los mimbres de la estructura: núcleos y catálisis.

Ten en cuenta que no todas las acciones de un relato son núcleos, solo las principales. Los núcleos o nudos son pocos e irremplazables: si se reemplazan por otros, o se suprime alguno, varía el argumento. Se pueden combinar con acciones secundarias o subnúcleos.

Las catálisis «rellenan» o catalizan la distancia narrativa existente entre núcleo y núcleo y su número es indefinido. También los subnúcleos son catálisis. Si se reemplazan unas catálisis por otras, varía la atmósfera del relato, pero no los núcleos.

Lo ejemplifico en un cuento breve de René Avilés Fabila, «El más riguroso de los novelistas»:

Durante casi treinta años el escritor se preparó para escribir su obra maestra. Al cabo de ese tiempo –y al cumplir los setenta– había tomado millones de apuntes en miles de cuadernos y libretas. Su casa estaba repleta de aquella portentosa materia prima para su novela. Allí había anotado cuidadosamente anécdotas, observaciones, diálogos, monólogos internos, descripciones y toda clase de datos para el libro. Con ese bagaje superaría a Cervantes, a Scott, a Dumas, a Balzac, a Proust...

Era, en efecto, un día especial. Como pudo, entre aquellas colosales montañas de papel, solo contenidas por el techo y en precario equilibrio, llegó hasta su escritorio. Tomó asiento frente a la máquina, y el teclear con pasión y entusiasmo hizo que aquellas pilas de cuadernos y libretas se derrumbaran aplastando el frágil cuerpo: la muerte fue instantánea, sepultado por sus notas literarias.

Núcleos: se preparó – acopió – tecleó – murió.

Subnúcleos: tomar apuntes – superar – llegó – tomó asiento – se derrumbaron – aplastando.

Las catálisis: treinta años, su obra maestra; millones de apuntes en miles de cuadernos y libretas; anotado cuidadosamente anécdotas, observaciones, diálogos, monólogos internos, descripciones y toda clase de datos para el libro; entre aquellas colosales montañas de papel, solo contenidas por el techo y en precario equilibrio; frente a la máquina; el frágil cuerpo: sepultado por sus notas literarias.

Por consiguiente, separa los núcleos o nudos de acción y controla si son los acertados, si están equilibrados según sea el argumento y el propósito, si deberías darle una mayor o menor extensión a uno u otro.

Toma ideas. Así lo consigues...

Laura Restrepo:

El ordenador a veces no me sirve, necesito tener todo a la vista y por ello organizo un sistema de fichas por colores que diferencio por escenas, por personajes. Parece un rompecabezas que desenvuelvo por todo el suelo de mi sala. Tengo diferentes clasificaciones; por capítulos, por acontecimientos, y ese rompecabezas lo voy moviendo a medida que voy escribiendo, pero es la mejor manera de tener la estructura delante de los ojos todo el tiempo. Por ejemplo, en mi novela *Leopardo al sol*, hay dos historias que se entremezclan y necesitaba que finalizaran al mismo tiempo. Había que llevar de manera sincrónica las dos historias para que desembocaran juntas y ese sistema me lo simplifica.

Haz la prueba

Un modo de comprobar la construcción del texto consiste en separar y reunir las frases iniciales de cada párrafo, si se trata de un cuento o un artículo, o los inicios de los capítulos si se trata de una novela o un ensayo. Cuando esos conjuntos dan como resultado una síntesis narrativa en la que las piezas encajan perfectamente (se leen como un relato breve), es posible que responda a una buena estructura general.

Ejemplo 1:

Es así en «La escritura de Dios», el cuento de Borges, en el que la siguiente lista corresponde a los inicios de cada párrafo, se pueden leer como un microrrelato. Te propongo que saques conclusiones acerca del posible sentido del mismo; que después leas el cuento completo y compares si coincide esa conclusión y la que te sugiere el cuento completo.

Además, observa la funcionalidad de las informaciones que incluye en cada párrafo, todo aporta algo más, así sea una información conmovedora, una reflexión, etc.

La cárcel es profunda y de piedra.

Un muro medianero la corta; éste, aunque altísimo, no toca la parte superior de la bóveda; de un lado estoy yo, Tzinacán.

La víspera del incendio de la pirámide.

Abatieron, delante de mis ojos, el ídolo del dios;

Urgido por la fatalidad de hacer algo.

Noches enteras malgasté en recordar el orden y el número de unas sierpes de piedra o la forma de un árbol medicinal.

El hecho de que me rodeara una cárcel no me vedaba esa esperanza.

Esta reflexión me animó, y luego me infundió una especie de vértigo.

Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas.

Un día o una noche –entre mis días y mis noches ¿qué diferencia cabe?– soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena.

Me sentí perdido.

Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar.

Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales), y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres.

Ejemplo 2:

Un remedio útil es hacer un esquema gráfico que proporcione una visión imaginaria de la narración completa y su mejor distribución. Haz un dibujo, como si miraras el conjunto desde un helicóptero.

Julio Cortázar ha hecho uso de esta posibilidad en sus cuentos más breves como en sus novelas. *Rayuela* es una novela que sigue las pautas del juego de la rayuela: el

protagonista realiza un camino, una búsqueda similar a la búsqueda del cielo en dicho juego. Está constituida por capítulos intercambiables como los casilleros de la rayuela, distribuidos de modo ordenado y con unos agregados llamados «capítulos prescindibles», que responden a una fundamentación perfectamente acorde con su pensamiento acerca de la creación literaria. Eso le habrá permitido ajustar el equilibrio estructural casillero por casillero.

Para afianzar la armonía y el equilibrio del conjunto:

- Comprobar si los núcleos principales son realmente los nudos más importantes, según lo que quieres decir.
- Comprobar si esos núcleos aparecen desplegados en el relato, en el orden más conveniente y si tienen la misma jerarquía.
- Controlar si le has dado una extensión excesiva al desarrollo de uno de los núcleos y muy poca a otro, cuando si lo hicieras al revés la historia adquiriría una mayor entidad.

Error n.º 20: capítulos que no son capítulos o que cojean

El síntoma de esta enfermedad podría ser que el autor o la autora cree que ha escrito capítulos y son continuaciones. Son fragmentos. No se nuclean en torno a un centro individual.

Los casos

–No desarrollar los capítulos siguiendo un hilo conductor desde el primer capítulo. No se percibe la dirección hacia donde apunta la información. Es una sumatoria de informaciones referidas a hechos sencillos que le ocurren al protagonista más que a la construcción de una intriga.

–No definir la problemática principal ni el nudo de cada capítulo.

–El paso de un capítulo a otro no aporta suspense, no abre una nueva expectativa, más bien parece que queda interrumpido y, en efecto, la primera frase del capítulo siguiente suena a continuación de la última del capítulo anterior. No queda justificado el corte.

–Decidir la articulación de la novela sin saber cuál será el tratamiento que le dará a los episodios o secuencias necesarios y las divisiones correspondientes.

–Dividir en partes (primera, segunda, tercera), pero sin contemplar la vinculación de cada parte con las restantes.

–Finalizar el capítulo sin tensión ni un giro narrativo ni una pregunta no formulada en el texto que ha de ser respondida, como por ejemplo: ¿se lo confesará? ¿Se habrá salvado su padre?, un *cliffhanger*.

Remedios (claves y secretos)

El capítulo es una unidad estructural dentro del edificio de la novela. Permiten distribuir la historia en momentos diferenciados y concatenados.

Muchos escritores planifican en forma matemática el conjunto, la división en partes y en capítulos. Otros la escriben intuitivamente y establecen divisiones más específicas a la hora de la revisión.

En cierto sentido, un capítulo de una novela se puede equiparar a un cuento. Constituye una unidad en sí mismo con un centro temático propio, aunque esté estrechamente vinculado a los demás. Y como el cuento, tiene un principio atrapante y un final que abre una ventana hacia el capítulo siguiente.

Asegúrate de que has ordenado los capítulos respetando la sucesión que pide la trama.

Analiza si es mejor distribuir tu libro en capítulos o subdividirlos en fragmentos

separados entre sí por un espacio.

Y si son capítulos, señálalos con un número que los diferencie, con una frase que indique el contenido, o sepáralos por el cambio de página sin otra indicación.

Puedes plantearte la relación continua o discontinua entre los capítulos. En el primer caso, el vínculo será causal; en el segundo, no.

Pueden vincularse en forma alternada, estableciendo dos bloques paralelos; pueden ser varias historias intercaladas; pueden ser voces que se «turnan» para contar la misma historia.

Pueden estar todos narrados desde el mismo punto de vista, o desde diferentes perspectivas.

Pueden ser breves o largos; muchos o muy pocos; capítulos con principio, medio y desenlace (como si fueran cuentos) o simples fragmentos largos y breves.

Toma ideas. Así lo consigue...

Milan Kundera. Compara la novela con la música, una parte es un movimiento, cada una con su propia perspectiva y su propia duración, y los capítulos son compases. Cada parte está constituida por un número determinado de capítulos, y cada capítulo, por un número de páginas; de manera que cada parte podría llevar una indicación musical: «La división de la novela en partes, de las partes en capítulos, de los capítulos en párrafos, dicho de otro modo la articulación de la novela, la quiero muy clara. Cada una de estas siete partes es un todo en sí». Cada una está caracterizada por su propio modo de narración; por ejemplo, *La vida está en otra parte*:

–Primera parte: narración continua (es decir, con vínculo causal entre los capítulos), 11 capítulos en 71 páginas: *moderato*.

–Segunda parte: narración onírica, 14 capítulos en 31 páginas: *allegretto*.

–Tercera parte: narración discontinua (es decir, sin vínculo causal entre los capítulos), 28 capítulos en 82 páginas: *allegro*.

–Cuarta parte: narración polifónica, 25 capítulos en 30 páginas: *prestissimo* (gran velocidad).

–Quinta parte: narración continua, 11 capítulos en 96 páginas: *moderato* (muy lento).

–Sexta parte: narración continua, 17 capítulos en 26 páginas: *adagio*.

–Séptima parte: narración polifónica, 23 capítulos en 28 páginas: *presto*.

Error n.º 21: no poder resistirse a la tentación de añadir

Los síntomas: incontinencia aclaratoria. Agregar lo innecesario. Reiterar lo obvio.

Añadir, aclarar de más, es una forma de menosprecio al lector y a ti como escritor o escritora. Se menosprecia al lector al no valorar su capacidad de interpretación. Te menosprecias tú al suponer que no has sido capaz de decir mucho con poco y que el lector se perderá en la trama. Lo harás perder si añades lo que no corresponde agregar.

Los casos

–Explicar en exceso de modo que el lector acaba sintiendo que no confías en su poder de retención y le quitas el placer de completar la escena a su manera. No expliques lo mismo más de una vez con las mismas palabras ni con palabras distintas.

–Explicitar lo que no es necesario explicitar: lo obvio.

–Explicitar más de la cuenta: extenderse más de lo conveniente, explicar en exceso anula el misterio que todo relato debe tener. Si dices todo, tú mismo te aburrirás.

–Añadir un episodio que te conmueve, pero que después no forma parte de la intriga, es un relleno inútil.

Lo amplía Kundera:

El episodio es una simple casualidad estéril, que puede ser suprimida sin que una historia pierda su ligazón comprensible, y no es capaz de dejar una huella duradera en la vida de los personajes. Van ustedes en metro a un encuentro con la mujer de su vida y, un momento antes de la parada en que han de bajar, una joven desconocida, en la que no se habían fijado (ya que iban a encontrarse con la mujer de su vida y no se fijan en nada más) sufre una indisposición repentina, se desmaya y se va a caer al suelo. Como están a su lado, la sujetan y la tienen entre sus brazos unos segundos hasta que ella abre los ojos. La sientan en un sitio que alguien deja libre para ella y, como en ese momento el tren comienza a frenar, se separa de ella casi con impaciencia para bajar y correr tras la mujer de su vida. En ese mismo momento la joven a la que poco antes tenían entre los brazos ya está olvidada. Esta historia es un típico episodio. La vida está repleta de episodios como un colchón lo está de lana, pero el poeta (según Aristóteles) no es un tapicero y debe eliminar todos los rellenos de la historia, aunque la vida real no se componga precisamente más que de rellenos como éste.

Remedios (claves y secretos)

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: es un error describir todo. Escucha a Chéjov: «Si tu historia ocurre en una habitación no describas toda la casa».

Si le informas una vez, el lector ya lo sabe, no necesitas recordárselo cada vez que hablas del tema. Es habitual este tipo de reiteración: Elvira Crespi es una mujer diminuta que vende avellanas en el mercado. Como es tan diminuta...

Te puede resultar duro quitar esa frase o ese episodio que te encanta, pero si no aporta... El remedio para subsanar este error es la tijera.

Separa los sucesos relevantes de los irrelevantes, de modo que muestres únicamente los

relevantes. Los críticos muestran claramente las virtudes de los pasajes deslumbrantes de un libro frente a los desalentadores.

Y si te resulta imprescindible ampliarlo o repetir, que ese agregado o esa repetición dé cuenta de algo nuevo, generalmente es el contexto el que permite corroborar si es así.

Otro remedio eficaz es la elipsis.

La elipsis funcional evita los elementos que son apenas relevantes para la historia. Por ejemplo, saltarnos ocho horas de sueño de un personaje o el trayecto en avión de trece horas. En suma, no relates todos los pasos que da el protagonista antes de llegar a un lugar, salvo que en ese trayecto incorpores una pista que alerte al lector.

La elipsis estructural consiste en ocultar informaciones que pueden ser relevantes para la historia, pero no nos interesa que se conozcan por el momento, o nunca. Si es momentáneo, podría tratarse de un dato escondido para revelarlo mucho después o no.

Si te extiendes demasiado aclarando, decae la tensión y se diluye la significación. Por ejemplo:

Hay tensión:

«No había nadie más que yo en el edificio».

Se diluye la tensión:

«No había nadie más que yo en el edificio porque a esa hora la mayoría de la gente salía a comer».

Los indicios que implican algún desciframiento para el lector permiten dar a conocer una atmósfera, un carácter, sin nombrarlos. Pueden indicar características no explícitas de un personaje, un espacio, etcétera, sin necesidad de que nombremos a ese personaje o ese espacio. Por lo tanto, su empleo contribuye a la economía del relato. Por ejemplo, los restos de comida y botellas de plástico en un paraje deshabitado son indicio de presencia. La vestimenta negra es indicio de luto. Una gota de sangre indica un crimen.

Toma ideas. Así lo consigue...

Luis Landero:

Escribo por lo menos cuatro versiones a mano de mis novelas sin contar las notas previas que voy tomando antes de empezar a escribir. Cuando la paso al ordenador vuelvo a corregir. Para mí, corregir es cada vez más restar o simplificar. Resistirse a la tentación de añadir.

Tenía muchas notas, mucho material, pero la novela no me funcionaba, había ramas que había que podar y la poda fue fundamental. Me fui en verano a Navaleno con todo el material y fue allí donde decidí esto lo quito, esto no lo quito. La estructuré y la dejé reducida a las líneas dramáticas que ahora tiene. Después de equivocarte, de darle muchas vueltas, después de no ver nada, de que todo está oscuro y te preguntas ¿por qué no me funciona?, se hace la luz, son golpes de intuición que me parecen fundamentales.

La madurez y la sabiduría de un escritor se ven en que sabe qué es lo que no añade nada aunque sea bonito. No ser vanidoso. Hay una superstición del texto como algo sagrado, hay veces que no se sabe si se pierde o se gana. En este

sentido, es necesario no darse demasiada importancia, hay frases que se quitan y no pasa nada.

Zona de expulsiones: lo que no hay que hacer

Entre las «expulsiones», las siguientes:

Ejemplo 1:

El texto originario:

Era una noche maravillosa, con una luna esplendorosa y un cielo translúcido.

La llamé quedamente y me sonrió ansiosamente.

Sin embargo, se alejó, poco a poco, a medida que la luna consumía su blancura coloreando los dibujos rectangulares de la acera con leves pinceladas de color lechoso.

Adjetivos: elegimos el más significativo y suprimimos el elemento obvio, dado que la información restante permite deducirlo:

«Era una noche con una luna esplendorosa y un cielo translúcido».

Aclaración: también se podría eliminar noche (pues si hay luna, ya se sabe que es de noche), pero entonces cambia la significación.

Adverbios:

«La llamé quedamente y me respondió ansiosamente».

Reemplazamos el primero por una acción:

«La llamé alzando apenas las cejas y me respondió ansiosa».

Una imagen recargada:

«Sin embargo, se alejó, poco a poco, a medida que la luna consumía su blancura coloreando los dibujos rectangulares de la acera con leves pinceladas de color lechoso».

La simplificamos:

«La luna consumía su blancura»: ¿qué aporta al relato esta imagen que significa «la luna desaparecía»?

Los términos blancura/lechoso: tienen significados similares (innecesaria la reiteración); poco a poco: es la misma información que ofrece la luna al blanquear la acera; en consecuencia, se elimina.

La frase abreviada queda así:

«Sin embargo, se alejó a medida que la luna teñía de blanco los dibujos rectangulares de la acera».

Éste es el texto reescrito:

Era una noche con una luna esplendorosa y un cielo translúcido. La llamé alzando apenas las cejas y me respondió ansiosa. Sin embargo, se alejó, a medida que la luna teñía de blanco los dibujos rectangulares de la acera.

Ejemplo 2:

El texto originario:

El señor Pablo está furioso como un general en la batalla. Ha tenido una disputa con su vecino del primero, don Mario, que también tiene un carácter violento. El edificio ha temblado y ha trepido durante la gresca. La vecina del cuarto piso se enteró, porque los gritos se oyeron en todo el bloque, pero guarda silencio para no añadir leña al fuego.

Eliminamos:

La comparación molesta: como un general en la batalla.

La frase explicativa: que también tiene un carácter violento / porque los gritos se oyeron en todo el bloque /

Los sinónimos que no aportan: ha trepido.

Las frases gastadas: para no añadir leña al fuego.

El texto queda así:

El señor Pablo está furioso. Ha tenido una disputa con su vecino del primero, don Mario. El edificio ha temblado durante la gresca. La vecina del cuarto piso se enteró, pero guarda silencio.

Ejemplo 3:

En algunos fragmentos del relato «Bellezas al agua», de Juan Manuel de Prada, sobra información, por obvia o por reiterada, que podría eliminarse (se podría conservar uno de los datos y borrar el repetido) y la intriga mantendría igualmente el interés, o tal vez se incrementaría:

Comencé a considerar la piscina del Hotel Hermes como un excelente caldo de cultivo para mi ensayo *La tragedia de la comparsa*. Ovidio Vidal derrumbó el baluarte de mis reticencias al asegurarme que lo del grupo de gordos era de buena tinta: un pariente suyo que trabajaba de conserje en el Hotel se lo había confiado, aun a riesgo de su propia vida. [...]

Hay un grupo de gordos que, aprovechando la soledad del lugar, ocupa la piscina del Hotel Hermes, con el consiguiente jolgorio y chapoteo. Imagínese el panorama, con la piscina para ellos solitos...

La intriga principal corresponde a la reacción de los gordos frente a los delgados: les agreden por considerarlos intrusos de su libertad. Hay datos referidos a aspectos que no se desarrollan y otros repetitivos:

Información: «Jamás hubiese viajado al balneario de Melchinar de no haber sido porque Ovidio Vidal, uno de mis contertulios, me incitó a ello».

Reiteración:

Ovidio Vidal, un hombre de pasado aventurero y trotamundos, me lanzó aquel aciago consejo:

—No lo dude, amigo, vaya al balneario.

Información: «en beneficio de otros parajes más lúdicos»,

Reiteración obvia: «con playa, casino y suecas en toples».

Información: «Chasqueé la lengua».

Reiteración: «expresé mis reparos».

Información prescindible: «de pasado aventurero y trotamundos». No es pertinente el pasado de este personaje, que no incide en el relato más que por haberle recomendado el Hotel.

Reiteración: «aprovechando la soledad del lugar», ya dicho.

Ya tiene suficientes datos el lector para imaginárselo sin que la voz del protagonista se lo advierta: «Imagínese el panorama, con la piscina para ellos solitos...».

Dato que crea suspense y luego no se desarrolla: «aun a riesgo de su propia vida».

Conclusión: si eliminamos partes del relato (palabras, frases, aclaraciones) y el sentido del mismo no varía, es preferible eliminarlas.

Dice Borges:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos.

Error n.º 22: escatimar información

Se escatima información por diversos motivos y con distintos tipos de informaciones. Muchísimos relatos con un buen argumento y unos personajes interesantes pierden fuerza por esta cuestión.

Los casos

– Creer que la fuerza del relato radica en la información que se retiene para lanzarla al final. Peor todavía si la retiene sin lanzar pistas que anticipen un mínimo dato de esa información extraordinaria. Ningún lector llegará a ese final, por lo tanto ha hecho la revelación en vano.

– A muchos les fatiga escribir eso que conocen demasiado bien. A un alumno, que es un buenísimo escritor de diálogos, a menudo le planteo que debería ambientarlos más, y me dice que tiene tan presente el entorno del que habla en su novela que se olvida de describirlo, y es así que da cosas por hechas.

– Por el contrario, no conocer demasiado el espacio y el tiempo elegidos, conocer apenas la época en que tienen lugar los hechos o el lugar donde se desarrollan, no «verlo» en su recuerdo o su imaginación y verse imposibilitado de describir nada: esa carencia se evidencia.

– Fallarle la perspectiva entre el mundo interior y el exterior: cuanto más potente ve la propia película, menos la proyecta hacia fuera y, en consecuencia, tener dificultades para colocarse en el lugar del lector.

– Escatimar transiciones entre las ideas.

Remedios (claves y secretos)

Hacerse las preguntas que se haría el lector frente a la escena o los hechos ayuda a completar las informaciones que hagan falta.

Analiza si un hecho significativo que hayas presentado de modo muy rápido se puede desarrollar más; por ejemplo, mostrando los altibajos que podría sentir la protagonista. Ya sabes que escribir una novela es profundizar un incidente, no es hacer un inventario de situaciones.

Es desacertado creer que con informaciones ambiguas o inexistentes se consigue el misterio. Se consigue con anticipaciones, datos escondidos, de modo que las revelaciones son una consecuencia de esas pistas anteriores de las que el lector estaba esperando la reaparición, de modo que la espera lo mantiene interesado.

La diferencia entre el dato escondido y la información retenida es que el dato escondido provoca el deseo de seguir leyendo para averiguar de qué se trata y más adelante se retoma; la información retenida crea confusiones. En *Moby Dick*, de Melville, el personaje

está obsesionado con la ballena blanca, que es lo que no se dice, el dato escondido, pero genera interrogantes y así mantiene abiertas las expectativas del lector. Finalmente, la búsqueda de la respuesta podría ser el hilo central, que al final se resuelve o no.

Error n.º 23: girar en torno a una idea sin variaciones

Éste es un error habitual entre mis alumnos principiantes, grave porque no se percatan de los síntomas. Pero cuando los reconocen, lo superan con creces. Una idea que no varía, pero sigue avanzando durante varias páginas sin misterio, sin promesas, es otra de las causas de una enfermedad común: la linealidad.

Los casos

–No ofrecer una diversidad de mecanismos narrativos que activen el centro de la narración.

–Desarrollar el relato como un árbol sin ramas.

–Dar la impresión de que explica siempre lo mismo y el relato no avanza, no pasa nada ni se espera nada.

–Emplear un enfoque único todo el tiempo.

–No profundizar en la idea central.

Remedios (claves y secretos)

Un mismo dato, una misma idea, un mismo razonamiento, es algo estático a diferencia de un mismo eje o un mismo hilo central que, aunque en apariencia es fijo, deja de serlo al moverse acompañando a los diversos elementos que giran en torno a él y reclaman su movimiento.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: tres remedios para romper con la linealidad que provoca el insistir con la misma idea siempre desde el mismo ángulo son ejemplificados a continuación: 1) la diversidad de registros, 2) la variación de enfoques y 3) la profundización (en lugar de ilustrar la idea o el dato, sugerir algo más).

1. La diversidad de registros. Generalmente, más de un registro enriquece una escena. En el siguiente ejemplo, de *Kitchen*, Banana Yoshimoto emplea la acción, la reflexión, la observación, 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 habían temblado 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.

2. *La variación de enfoques.* En «Voces traídas por algo, imposible decir qué», de Antonio Tabucchi, la variedad abundante de enfoques no permite el estatismo. Mientras el protagonista va hacia el supuesto encuentro con otro personaje y atraviesa distintos sitios, se habla a sí mismo en una especie de soliloquio y escribe mentalmente una historia con los trozos de frases que escucha al pasar, describe, recuerda, vivencia, reflexiona, analiza, juega, observa, conjetura, informa, anticipa, se interroga, asevera, crea:

Bajas por la calle de Santa María, ya están las primeras bandadas de turistas paseando con la cámara fotográfica al cuello, algunos sacan fotografías, desde aquí la torre ofrece una perspectiva extraña, se ve un pedazo torcido que parece a punto de rodar, sobre los tejados, causa cierta impresión, hace tiempo en lugar de este snack-bar había un colegio de monjas, lo recuerdas siempre que pasas por delante, ibas a esperar a una chica que se llamaba Cristina, hace muchísimo tiempo, no tienes ni ganas de calcularlo, eras otra persona, qué extraño, pero el recuerdo ha perdurado en esta persona tuya de ahora. Se hizo pasar por muerto para escapar a la vergüenza de la quiebra. Ésta es regalada, sin que la aísles siquiera de otras frases, porque la cháchara de las dos señoras que han pasado a tu lado ya se ha hecho confusa a los dos metros, te das la vuelta para mirarlas rompiendo las reglas, solo ves que una de las dos tiene en el rostro la expresión de una extrema sorpresa, como si no creyera lo que oye, y la otra hace un gesto con la cabeza como si dijera: es exactamente así querida, créeme; son dos señoras elegantes que con probabilidad se dirigen a la misa de la catedral, la misa es más tarde, pero ellas pasarán el rato mirando a la gente, charlando, contándose sus secretos, quién sabe de quién hablaban, quién será ese que para escapar a tanta vergüenza se hizo pasar por muerto, en cualquier caso te es indiferente, lo importante es que el principio de la historia empieza a tener una continuación muy prometedora: mi difunto marido, cuando celebramos las bodas de plata, se hizo pasar por muerto para escapar a la vergüenza de la quiebra. No queda nada mal. Por ahora puedes poner un punto y esperar lo que te traiga el destino.

Los enfoques:

- Describe: «Bajas por la calle de Santa María, ya están las primeras bandadas de turistas paseando con la cámara fotográfica al cuello, algunos sacan fotografías, desde aquí la torre ofrece una perspectiva extraña, se ve un pedazo torcido que parece a punto de rodar, sobre los tejados».
- Vivencia: «causa cierta impresión».
- Recuerda: «hace tiempo en lugar de este snack-bar había un colegio de monjas, lo recuerdas siempre que pasas por delante, ibas a esperar a una chica que se llamaba Cristina, hace muchísimo tiempo, no tienes ni ganas de calcularlo».
- Reflexiona: «eras otra persona, qué extraño, pero el recuerdo ha perdurado en esta persona tuya de ahora».
- Escucha: «Se hizo pasar por muerto para escapar a la vergüenza de la quiebra».
- Analiza: «Ésta es regalada, sin que la aísles siquiera de otras frases, porque la cháchara de las dos señoras que han pasado a tu lado ya se ha hecho confusa a los dos metros».
- Juega: «te das la vuelta para mirarlas rompiendo las reglas».
- Observa: «solo ves que una de las dos tiene en el rostro la expresión de una extrema sorpresa, como si no creyera lo que oye, y la otra hace un gesto con la cabeza como si dijera: es exactamente así querida, créeme».

- Conjetura: «son dos señoras elegantes que con probabilidad se dirigen a la misa de la catedral».
- Informa: «la misa es más tarde».
- Anticipa: «pero ellas pasarán el rato mirando a la gente, charlando, contándose sus secretos».
- Se interroga: «quién sabe de quién hablaban, quién será ese que para escapar a tanta vergüenza se hizo pasar por muerto».
- Asevera: «en cualquier caso te es indiferente».
- Crea: «lo importante es que el principio de la historia empieza a tener una continuación muy prometedora: mi difunto marido, cuando celebramos las bodas de plata, se hizo pasar por muerto para escapar a la vergüenza de la quiebra. No queda nada mal. Por ahora puedes poner un punto y esperar lo que te traiga el destino».

3. *La profundización de la idea* (en lugar de ilustrarla, sugerir algo más). Gracias a la producción de significaciones puedes hacer trascender la idea. Como ejemplo, este minicuento, «Una vida», de Adolfo Bioy Casares:

La cocinera dijo que no se casó porque no tuvo tiempo. Cuando era joven trabajaba con una familia que le permitía salir dos horas cada quince días. Esas dos horas las empleaba en ir en el tranvía treinta y ocho hasta la casa de unos parientes a ver si habían llegado cartas de España, y volver en el tranvía treinta y ocho.

El dato es que no se casó. Pero ese dato es simbólico de una idea más amplia, aquí está la significación: la situación insinúa la espera, el deseo y la obligación en la vida de una mujer de una condición social (que opone a la de los patrones), una época y un sitio determinado. Por lo tanto, un cuento tan breve, de un párrafo, resulta universal.

Haz la prueba

Si en tu relato el síntoma es la linealidad, puedes dinamizarlo con variaciones de enfoque, tonales, de ideas, de elementos narrativos.

Practica la curiosidad hasta que des con lo diferente en el mundo de lo cotidiano.

Dilo con tu alegría, tu rabia, tus temores, tus ideas más privadas.

No generalices, no lo cuentes con la voz del que informa, hazlo como si se lo contases a alguien que está a miles de kilómetros e intentas que lo vea.

Establece nuevas relaciones.

Relata otras vías que la idea misma puede incentivarte.

Amplía la atmósfera y el entorno, si es un diálogo.

Cambia las perspectivas, crea contradicciones, a medida que la historia avanza.

Error n.º 24: detenerse en la profusión de datos irrelevantes y abandonar otros por el camino

Todo debe contribuir al avance de la acción, a dar vida a los personajes y las relaciones entre ellos o a lograr la inmersión del lector en la atmósfera de la novela. Si no es así, salvo en muy raras ocasiones, molesta.

Los casos

–No destacar lo destacable y en su lugar informar acerca de lo secundario (o terciario). En un libro de relatos que me llegó para su valoración, la voz narrativa informaba acerca de quién se enamoraba de quién, dato que desaparecía, y en cambio ocupaban varias páginas las vicisitudes de los excursionistas (entre los que estaba la protagonista, pero no el destinatario de su amor) durante una larga excursión.

–Entretenerse a cada paso, perdiéndose en descripciones inútiles, conversaciones banales, minucias sin importancia y acontecimientos irrelevantes para el eje narrativo e incluso para las historias secundarias.

–Caer con demasiada frecuencia en la evocación del pasado de los personajes. A no ser, claro está, que se trate de un flashback que amplíe la comprensión acerca de la reacción del personaje.

–Explicar sueños que no están muy integrados en la historia ni tienen una utilidad lógica, práctica o decisiva en los acontecimientos.

–Abandonar al protagonista, dejarlo en la sombra. En el primer párrafo, la primera persona protagonista cuenta un hecho fuerte, determinante para ella. Pero poco después, ya no se implica en lo que cuenta, muestra lo que hacen otras personas, pero no se percibe su presencia entre ellos, de modo que veinticinco páginas después, cuando dice: «Noté claramente cómo me miraba mi hermana...», el lector se ha olvidado de que la que empezó siendo supuestamente la protagonista está todavía en medio de la escena.

–Quedarse anclado en los pensamientos de los personajes y olvidarse de las acciones. Incluso en las novelas que profundizan en las interioridades y miserias humanas, hay que marcar unos límites: intensidad y frecuencia de diálogo interno deben estar equilibradas con la acción.

Remedios (claves y secretos)

El proceso pasa de las causas (que en unas novelas se evidencian en las primeras líneas; en otras más adelante) a las consecuencias. Si una vez planteadas y desarrolladas las causas, introduces informaciones irrelevantes, se podría prescindir de ellas no solo porque no aportan nada, sino precisamente porque impiden el paso hacia las consecuencias; otro tanto ocurre cuando los datos relevantes se pierden por el camino.

El propósito de una buena novela no es buscar la solución a través de informaciones muchas veces desconectadas de la situación, sino mostrar cómo vive la situación el personaje, qué aparece en su camino, si comete equivocaciones, si aprende de esas equivocaciones, si se atreve o no.

Imagínate un camino con rumbo al nudo central del relato, te ayudará a controlar los desvíos. Puede ser que avances de un modo más inmediato o más lento, pero todo debe contribuir a alcanzar dicho centro. Ese centro podría provenir de la pregunta esencial.

Procura que un crítico de tu novela no manifieste en su reseña esto que leí en un suplemento literario: «Muestra sus dotes de narrador, pero le ha faltado renunciar a tanta frondosidad innecesaria».

Haz la prueba

No dudes en prescindir de un capítulo entero si lo narrado en ese capítulo no tiene conexión con la novela, si es un desvío por el que se ha metido tu narrador, que padece uno de los síntomas enunciados más arriba. Para comprobarlo, hazte esta pregunta: ¿qué peso tiene este capítulo en el resto de la historia? Puedes hacer lo mismo con una evocación o un sueño. Si no cumplen una mínima función, elimínalos sin contemplaciones.

Error n.º 25: sin suposiciones no hay misterio ni suspense

El misterio es la esencia del acto mismo de contar.

Puede tomar muchas formas y presentarse de muchas maneras (en el relato erótico, de terror, de aventuras, en toda clase de relatos). Da lugar al suspense, aunque puede haber misterio sin que haya suspense.

Provoca el deseo de leer.

Los casos

–Uno grave: empieza la narración y todo está dicho, no propone ningún interrogante.

–No crear una atmósfera en la que debería subyacer algo extraño o apenas sugerido, que abre la placentera suposición. Al final, se puede desvelar o no, pero se disfrutó tratando de adivinarlo e igualmente queda como una impresión memorable.

–Proporcionar ciertas pistas que podrían conducir a las suposiciones, pero que resultan débiles para ello.

–Explicar un misterio en el último párrafo en lugar de mantenerlo a lo largo de la historia. Colocarlo a presión al final buscando el efecto, pero suena forzado.

Remedios (claves y secretos)

Misterio: es imprescindible el misterio en el comienzo de toda narración, ya sea a raíz de un conflicto por resolver o instaurado por cierto sentimiento especial que emana de las relaciones entre los personajes, alguna de sus indecisiones, y que conduce a la suposición. Es ineludible la capacidad de mantenerlo hasta las últimas líneas. Lo que valoran mayormente los críticos es lo subyacente y que alimenta el misterio. De Conrad se valora que en sus historias subyace algo que a veces tarda en mostrarse y que será, curiosamente, la parte central de sus novelas.

Suspense: el suspense no se basa en el desconocimiento de lo que pasa, sino en la incertidumbre que crean las pistas verdaderas y falsas y que conduce a la suposición. Depende en buena medida de la incerteza ante el avance de los acontecimientos, que se manifiesta especialmente en la tensión entre lo dicho y lo no dicho, en el juego entre mostrar o no mostrar. Se encuentra en el interrogante, el secreto, el jeroglífico, el acertijo, la adivinanza, el rompecabezas, el enigma, la ocultación, la incógnita.

Insinuar lo que sucederá más adelante es un modo de sugerir que hay una historia interesante que aún no ha sido contada. Es un modo de abrir la curiosidad, de proponerle al lector que se prepare para recibir lo mejor.

Sugiere un secreto.

O una situación que rompe con lo habitual: algo que debería ocurrir no ocurre.

Hay grados de misterio. Hay maneras de instaurarlo.

Toma ideas. Así lo consiguen...

José Saramago: en *Ensayo sobre la ceguera*, algo que debería ocurrir no ocurre; el semáforo se pone en verde, pero uno de los coches no avanza. Pero además, agrega inmediatamente otro elemento que refuerza el misterio y lo dirige hacia el espanto: dentro hay un hombre que agita los brazos. Los peatones se acercan, el hombre baja del coche y grita: «Estoy ciego».

Miguel Delibes: en *Cinco horas con Mario*, el misterio está en la apertura de un interrogante: ¿por qué el personaje hace lo que hace?:

Después de cerrar la puerta, tras la última visita, Carmen recuesta levemente la nuca en la pared hasta notar el contacto frío de su superficie y parpadea varias veces como deslumbrada. Siente la mano derecha dolorida y los labios tumefactos de tanto besar.

Patricia Highsmith: en *A pleno sol* recurre a la amenaza, una causa fehaciente de riesgo o de peligro posible:

Tom echó una mirada por encima del hombro y vio que el individuo salía del Green Cage y se dirigía hacia donde él estaba. Tom apretó el paso. No había ninguna duda de que el hombre le estaba siguiendo. Había reparado en él cinco minutos antes cuando el otro le estaba observando desde su mesa, con expresión de no estar completamente seguro, aunque sí lo suficiente como para que Tom apurase su vaso y saliera rápidamente del local.

No expliques un misterio en el último párrafo, si no procede de todo lo anterior.

Asegúrate de haber planteado situaciones que dejen dudas y que vas resolviendo progresivamente.

G. K. Chesterton sobre el relato policíaco: «Para mí el motor del misterio está dado por la acción de una figura familiar actuando de una manera poco frecuente. Una gran parte de la trama, o el truco, es encontrar una razón convincente, que al tiempo que despista al lector, justifica la visibilidad del criminal, más allá de su propio trabajo de cometer el crimen. Muchas obras de misterio fracasan al dejarlo como un cabo suelto en la historia, sin otra cosa que hacer que delinquir».

Haz la prueba

Comprueba si a medida que la narración avanza puedes detectar las pistas que representan algo no dicho, pero que es factible deducir, y si esas pistas contradicen o refuerzan la suposición.

Si es así, estarás circulando por el territorio del misterio, con más o menos suspense. Por ejemplo, en un cenicero hay un cigarrillo apagado del que todavía sale humo, de modo que el lector pueda presumir que alguien estuvo en ese lugar un instante antes. Esa presunción proviene de una suposición del tipo: «Aquí no hay nadie», que la pista desmiente. Sin embargo, en ese cenicero hay un cigarrillo que fue apagado no hace mucho. Por lo tanto,

«alguien pasó por aquí hace un instante». Puesto que el conocimiento que se obtiene por suposiciones es aproximado y falible, conduce a aproximaciones de la verdad y permite confirmar o desmentir esa hipótesis alimentando de ese modo el suspense.

Error n.º 26: creer que la acción dramática es un agregado más

La acción dramática es la consecuencia de que todos los elementos restantes de la construcción narrativa hagan su aporte en la misma dirección.

Los casos

–No permitir que sean los personajes quienes resuelvan sus problemas y provoquen los necesarios giros en la curva dramática.

–Creer que la carga emocional de la prosa depende de las emociones del autor, incluso muchos dicen: si me emociona a mí, la curva dramática está asegurada, pero se engañan.

–Ser clemente con el lector: no atreverse a llegar hasta las últimas consecuencias para producir vértigo, exaltación, inquietud o aflicción.

–No reparar en que si la acción dramática falla, hay que revisar el resto de los componentes del cuento o novela.

Remedios (claves y secretos)

La acción dramática depende en buena medida del deseo consciente o inconsciente, del personaje + sus decisiones + su cambio o no cambio, desde que 1) se presenta el conflicto, 2) se desarrolla el conflicto, 3) se alcanza el nudo y 4) desemboca en el desenlace.

El ritmo de la novela está dado por la distribución de los acontecimientos en el relato: más o menos veloz, más o menos lento. Comprueba si el conflicto se intensifica progresivamente hasta llegar al clímax, el punto álgido de la historia, el momento dramático principal.

Toma ideas. Así lo consigue...

Flannery O'Connor:

No se puede provocar compasión con compasión, emoción con emoción, pensamientos con el pensamiento. Uno (como escritor de ficciones) debe transmitir todas estas cosas, sí, pero provistas de un cuerpo; el escritor debe crear un mundo con peso y espacialidad. Los cuentos de los principiantes están erizados de emoción, pero se ocupan más de sus propios pensamientos y emociones que de la acción dramática, son demasiado perezosos o pretenciosos como para descender a ese nivel de lo concreto en donde la ficción opera. Piensan que la capacidad de juzgar reside en un sitio y la impresión sensorial en otro. Pero para el escritor de ficciones, el acto de juzgar comienza en lo que ve, y en el modo en que los ve.

La acción dramática en *Los limoneros*, dirigida por Eran Riklis: es más evidente en una película la participación de los componentes que confluyen en la acción dramática.

De qué habla el realizador: de la lucha por proteger lo que es de uno y por los principios, la humanidad, la tierra, la historia, los años de sangre, a través de la lucha de una mujer para salvar sus limoneros. Y de la soledad, la soledad de todas las personas en esta región

y sus alrededores.

Personajes: Salma Zidane es una viuda palestina de 45 años residente en un pequeño pueblo palestino de Cisjordania. Mira Navon, la esposa del ministro de Defensa. Está del otro lado del campo de limoneros. Ziad Daud, 34 años, divorciado de una rusa a la que conoció mientras estudiaba Derecho en Moscú.

Lugar: una ciudad de Israel.

Hilo conductor: las miradas silenciosas que intercambian las dos protagonistas durante la toda la historia resumen la impotencia ante el callejón sin salida de este drama particular, que puede proyectarse a las dimensiones reales del conflicto israelí-palestino.

Emoción sugerida: a pesar de sus diferencias y de las numerosas fronteras que las separan, un lazo invisible une a las dos mujeres.

La acción central (que lidera el eje) engloba tres núcleos principales y una serie de subtramas de las que señalo las que más confluyen en el refuerzo de la acción dramática:

La acción-núcleo 1: cuando el ministro de Defensa israelí se muda a una casa situada enfrente del campo de limoneros de Salma, en la línea fronteriza entre Israel y Cisjordania, el ejército israelí no tarda en declarar los árboles de Salma como una amenaza para la seguridad del ministro y ordena que se arranquen. Salma hace frente a su nuevo vecino. El hijo de Salma vive en Estados Unidos y sus hijas están lejos, pero ella decide luchar por sus árboles. Con la ayuda de Ziad Daud, un joven letrado palestino, llega al Tribunal Supremo israelí para salvarlos.

Subtrama 1: Ziad se enfrenta a un auténtico ejército de abogados militares que disfrutan del apoyo del Gobierno.

Subacción colateral: entre el joven abogado y la viuda nace una relación que no es bien vista por nadie. Ziad se enamora de Salma. Pero su relación es complicada y peligrosa porque las viudas palestinas no pueden hacer lo que les apetece, y menos enamorarse, y menos aún de un hombre más joven.

Acción-núcleo 2: Salma tiene la fuerza suficiente para seguir adelante a pesar de las presiones que soporta de ambos lados, el israelí y el palestino. Lucha por salvar los árboles que su padre plantó hace cincuenta años, que se han nutrido de sangre, sudor y lágrimas, como toda la región. No permitirá que se corten para satisfacer un absurdo requisito de seguridad.

Subtrama paralela: Mira también vive un importante cambio. Después de ser la perfecta esposa durante muchos años, a pesar de tener una nueva casa y del nombramiento de su marido, no es feliz. Sabe que el tiempo pasa y empieza a estar convencida de que debe haber algo más en la vida. La lucha que lleva a cabo su nueva vecina, a la que no conoce, le obliga a ver a su marido bajo una nueva luz y, por primera vez, no reacciona como se espera.

Acción-núcleo 3: su lucha despierta el interés de Mira, atrapada en su nueva casa y con una vida infeliz.

La estructura: simetría en la yuxtaposición de la soledad de Salma y de Mira Navon, dos mujeres económica y socialmente muy distintas y sorprendentemente próximas.

Evidencia sugerida: La fe en la justicia.

Haz la prueba

Analiza el ritmo con el que has dosificado el clímax entre algunos momentos del relato y otra escena crucial. Si ha sido acertado hacerlo de modo lento o rápido. Mientras que las escenas principales aguzan el interés del lector, las secundarias hacen bajar la curva. La acción es más inmediata que la descripción.

El ritmo narrativo rápido y trepidante corresponde al clímax, en el que el protagonista debe tomar una decisión rápida y afrontar las consecuencias.

Te conviene indicar sobre un eje de la curva dramática los capítulos o los principales acontecimientos; sobre otro, los puntos de tensión. Las variaciones de la atmósfera se anotan también en la curva.

Error n.º 27: los personajes no hablan a su manera

Prestar atención al modo en que la historia se desenvuelve es también prestar atención a qué dice, que a su vez depende de cómo lo dice, cada personaje.

Los casos

–Mostrar un personaje ambiguo, inseguro en cada momento del relato y que sin embargo habla con mucha seguridad.

–Permitir que los personajes se expliquen entre ellos cosas que acaban de vivir y que ambos han presenciado. O lo que es similar, que le digan al interlocutor lo que no hace falta decir porque es una información conocida por ambos: «Tú, que trabajas en una farmacia desde hace tantos años / Tú, que tienes una niña de ocho años que se llama Marina...».

–Decir un personaje a otro lo que se supone que el interlocutor sabe de antemano (por ejemplo, un marido en una conversación con su mujer: «Tú eres mi mujer» o «Nuestro hijo es muy rubio») sin una justificación. O lo hace el narrador con sus acotaciones.

–Un personaje reitera información que ya dio el narrador o viceversa, cada uno a su manera.

Dice el narrador: «Jaime fue a la cocina, llenó la copa de vino y lo bebió de un trago».

Dice el personaje: «Qué sed tenía», dice Jaime en voz alta.

–Al hablar de sus sentimientos, los personajes apelan a un discurso forzado, lo hacen con el lenguaje de un manual de ciencias o de psicología.

–Expresan «tópicos» o ideas gastadas referidas a las personas, las franjas de edad, los oficios, las clases sociales.

–No se percibe algo fundamental: la intencionalidad de cada hablante.

–Son similares la intención y el lenguaje de los hablantes, no se percibe el estado emocional de cada uno.

–Parecen dos monólogos en lugar de un diálogo.

–Informan acerca de un asunto atractivo para su autor, pero desligado de la intriga novelesca.

–Parece un discurso escrito más que hablado, con frases ordenadas y completas.

–El registro en que se expresa un personaje no corresponde a ese personaje, por su edad, por su oficio, por su nacionalidad, por su nivel de conocimiento.

–Por el contrario, uno de ellos habla en su registro de modo exagerado, usando tacos o modismos regionales.

Remedios (claves y secretos)

Conviene observar formas particulares de expresarse entre las personas de determinadas franjas de edad y clases sociales. La realizadora Jean Labrune dice:

Me encanta escribir diálogos, utilizar los tics del lenguaje que escucho a mi alrededor, la manera como se hacen silencios en medio de una frase, en fin, todo lo que me ayudará a caracterizar enseguida a un personaje. Están también las fórmulas ya tópicas que escucho o que empleo yo misma si no pongo atención. Cuando hablo, con frecuencia digo muchas tonterías y me las escucho decir. Este juego entre lo que escucho decir con horror y lo que yo digo genera ciertos diálogos en mis últimas películas. Juego con los efectos de eco, con un lenguaje que gira en vacío, en apariencia. Cada personaje debe decir sus diálogos con el sentimiento de que lo que dice es muy importante.

Toma ideas. Así lo consigue...

André Gide en el diario de *Los monederos falsos*:

El novelista malo inventa a sus personajes, los controla y les hace hablar. El verdadero novelista los escucha y los vigila mientras actúan, los espía antes de conocerlos. Solo a través de lo que les oye decir empieza a comprender quiénes son.

He dicho «los vigila mientras actúan» en segundo lugar porque a mí me dice más la conversación que la acción. Me parece que perdería menos si me quedara ciego que si me volviera sordo. No obstante, también veo a mis personajes, no tanto en sus detalles como en su efecto general e incluso más en sus actos, en su porte, en el ritmo de sus movimientos. No me preocupa si la lente de mis gafas falla al no mostrármelos completamente in focus con tal de que perciba las mínimas inflexiones de sus voces con el máximo rigor.

Escribí el primer diálogo entre Oliver y Bernard y las escenas entre Passavant y Vincent, sin tener la más ligera idea de lo que iba a hacer con estos personajes, ni siquiera quiénes eran. Y ellos se hicieron aceptar a pesar de mí mismo.

Asegúrate de que los personajes hablan para decir algo más de lo que dicen, para mostrarse y mostrar el entorno y así provocar una variante en el curso de los acontecimientos: cada frase debería tener una meta.

Asegúrate de que un personaje no explique alguna cuestión porque se te ocurre a ti, pero no se le ha ocurrido a él. Controla si cada personaje, tal como lo has delineado, diría eso y de esa manera.

Asegúrate de que el diálogo suene natural (no demasiado literario) y contenga rasgos de la conversación oral aunque no sea una copia de la misma. Es decir, que sea sugerente lo que dicen y lo que insinúan; variado: las personas van de un tema a otro; contrasta entre ambos interlocutores.

No te excedas en las acotaciones.

Haz la prueba

Recurre a la ficha que has confeccionado para cada personaje y hazlo hablar respetando sus características.

Controla:

- la precisión (vinculada a la exactitud, no agregues palabras innecesarias) y la riqueza léxica (no hacerlos hablar con

tópicos),

- la naturalidad (no deben resultar forzados),
- la coherencia (debe adecuarse a los rasgos del personaje),
- la sugerencia (debe abrir una incógnita),
- la interacción (las palabras que dice un personaje dependen y a la vez se diferencian de las que dice el otro personaje).

Es posible que te sea útil repetir los diálogos en voz alta a medida que los vayas escribiendo para obtener la entonación y el contenido más acertados para cada parlamento.

Por último, asegúrate de que las acotaciones del narrador no ensombrezcan las palabras de los personajes.

Error n.º 28: la intriga no avanza. La progresión brilla por su ausencia

La clave está en el proceso: cada eslabón de la intriga debería tener un sentido que se ligase con el siguiente.

Los casos

–No presentar claramente el conflicto que la historia pide, no registrar que podría haber desarrollado una de estas posibilidades: 1. Alguien se mete en un problema. 2. Alguien está saliendo de un problema. O alguna otra variante que implique movimiento.

–No mostrar las consecuencias emocionales del momento especial vivido por el personaje: un pensamiento, una decisión, una acción particular que darían dinamismo a la narración.

–No haber diferenciado con exactitud núcleos y catálisis.

Remedios (claves y secretos)

La trama organiza la intriga, de modo que no resulte una sucesión arbitraria de acontecimientos, sino que una vez abierto el planteamiento, debe conducir al párrafo siguiente o al capítulo siguiente. Mientras tanto, el lector debería preguntarse: «¿qué pasará ahora?», «¿qué harán ahora los personajes?», en lugar de: «¿en qué acabará?».

Para José Carlos Somoza, la intriga es la herramienta más importante de que disponen los autores.

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

La intriga principal está constituida por secuencias de acción, momentos fuertes a menudo ligados a los obstáculos que se encuentra en su camino el personaje principal cuando intenta cumplir sus objetivos o alcanzar sus ambiciones.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: los obstáculos provocan distintas reacciones y en ese juego se asienta el avance del relato.

Supongamos que el personaje tiene que tomar una decisión. De los diversos grados de importancia que la decisión le acarree, se deriva el grado de emotividad. ¿Cual sería la diferencia entre 1) el que tiene que decidir qué atuendo escoge, 2) el que trata de conseguir que no le afecte tanto la contestación que alguien le ha dado y 3) el que intenta decidir a quién llama para contarle lo que el médico le ha comunicado?

La diferencia está en las consecuencias emocionales que cada toma de decisión provoque. Y eso lo tienes que mostrar. Por consiguiente, el juego entre causas y

consecuencias pone la historia en movimiento.

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

Intrigas fundadas sobre la tensión emocional:

Una elección y su solución. El protagonista tiene que elegir entre dos opciones de la misma importancia.

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

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

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

Intrigas fundadas sobre la tensión intelectual y el descubrimiento de lo oculto:

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

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

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

Varias intrigas y un centro:

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

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

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

Haz la prueba

Asegúrate de haber mostrado paso a paso, tras la primera crisis, el arco dramático. Entonces, si bien tú como autor ya lo conoces a fondo, el lector debe ir conociendo al protagonista de forma escalonada a medida que actúa según unos parámetros como éstos:

- Qué hace para resolver la primera crisis y alcanzar su deseo.

- Qué está dispuesto a hacer para enfrentar los obstáculos siguientes o qué piensa soportar para conseguir sus fines.
- Quiénes lo acompañan en su trayecto: los personajes secundarios son ayudantes u oponentes, crean tramas secundarias que sostienen a la principal.
- Puede ganar o perder.

Revisa los posibles momentos impulsores. Para activar la intriga, que no falten en tu botiquín de remedios. ¿Qué impulsa la intriga y evita que se estanque?:

- Un quiebro en los acontecimientos.
- La aparición de situaciones no previstas.
- Un nuevo escenario inquietante.
- Una acción inesperada que reavive la cuestión sobre la que da vueltas la historia.

Error n.º 29: ninguna crisis, cero tensión

La tensión es la serotonina del relato. Debería producirse tanto entre los elementos principales como entre los secundarios de la narración.

Algunas técnicas para lograr la tensión son:

–El cultivo de la ambigüedad.

–La progresión narrativa.

–Las falsas pistas.

Los casos

–Informar acerca de los estudios de la protagonista, de cómo ejecuta su trabajo en el supermercado, de cuántos hermanos tiene y con quién vive, aspectos que solo deberían haber sido el telón de fondo del conflicto central, pero no especificar qué le pasa y qué siente frente a eso que le pasa.

–No avanzar a partir de un posible dilema y de sus miedos, sus deseos, sus elucubraciones mentales, etc., lo que daría lugar al choque con otras fuerzas opuestas en el desarrollo de la trama. En cambio, dar una narración plana, carente de tensión.

–Enumerar un episodio tras otro con la misma intensidad en lugar de alimentar un eje, a medida que incorporas dificultades u obstáculos que lleven al lector a preguntarse cómo los resolverá. Peor aún, en muchas ocasiones, un episodio no conduce al siguiente. ¿Captas la diferencia? Se acumulan las situaciones.

–Ejecutar cambios bruscos en el argumento y resolver un final surgido de la nada, que no es una consecuencia de la trama, una necesidad que exige el relato mismo.

–Desarrollar una narración de algo obvio y banal en la que el único incidente (que podría abrir preguntas enigmáticas: ¿encontrará su maleta?, ¿podría perder algo importante si no la encuentra?) se resuelve inmediatamente, y vuelve a la linealidad, en este fragmento de novela de un principiante:

El ruido de la cinta en movimiento me trae de vuelta a la zona de espera mientras veo salir las primeras maletas. Al cabo de diez minutos, empiezo a pensar lo peor, cuando la mayoría de las maletas ya están con sus dueños y la mía no. Ese momento de pánico que sufre toda persona que ha tenido la mala experiencia de perder la maleta al inicio de sus vacaciones.

Pero pronto veo mi vieja maleta negra caer, siempre la reconozco por el distintivo rojo que mi madre colgó en el tirador cuando me la compró, hace muchos años por mi cumpleaños. Aunque en aquel momento me pareció un regalo estúpido, debo reconocer que ha sido muy útil.

Remedios (claves y secretos)

El principal recurso de intensificación es el manejo de la intriga: la construcción de la expectativa se dirige a una solución inesperada. Esa alternativa ilumina al lector y lo

obliga a releer el texto.

El relato avanza siguiendo un camino y, cada tanto, una pequeña vuelta de tuerca abre un nuevo interrogante. Crisis, puntos de giro o indicios, que abren una expectativa diferente y confluyen y concluyen en el desenlace.

Crisis es un momento de cambio, positivo o negativo, que se suele plantear desde las primeras páginas: un enamoramiento frustrado, una pérdida, una mala noticia, la llegada de un nuevo personaje, etc., de modo que da lugar a la acción de fuerzas opuestas, contrarias al momento anterior, generando así la tensión, que también siente el lector.

No necesariamente las expectativas deben ser exageradas, pueden estar apenas insinuadas, como en las novelas de Yokoyama, en las que se perciben como una brisa que sopla de modo intermitente.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: resulta menos impactante una historia en la que los indicios nos remiten a una solución que más adelante se confirma. Resulta más impactante una historia cuando, al contrario, la serie de indicios nos remiten a una solución que más adelante se desmiente.

Toma ideas. Así lo consigue...

Georges Simenon. En el inicio de «El hombre en la calle», un cuento largo, y en toda su obra, la progresión dramática es sutil, pero siempre da en el blanco.

Su mecanismo suele ser el siguiente: poco a poco nos introduce en la escena y generalmente lo hace de mayor a menor, enfoca el panorama más amplio: la ciudad, el lugar en el que están los personajes, la atmósfera, llega a lo particular y empieza el diálogo que alerta acerca del drama contenido:

Los cuatro hombres iban apretujados dentro del taxi. En París helaba. A las siete y media de la mañana la ciudad estaba lívida, el viento hacía correr a ras de suelo un polvillo de hielo.

El más delgado de los cuatro, en un asiento abatible, tenía un cigarrillo pegado al labio inferior e iba esposado. El más importante, de mandíbula fuerte, envuelto en un recio abrigo y con un sombrero hongo en la cabeza, fumaba en pipa viendo desfilar ante sus ojos la verja del Bois de Boulogne.

—¿Le hago el número de la pataleta? —propuso amablemente P'tit Louis, el hombre de las esposas—. ¿Con contorsiones, espumarajos, insultos y todo eso?

Maigret gruñó, quitándole el cigarrillo de los labios y abriendo la portezuela, porque ya habían llegado a la Porte de Bagatelle:

—No quieras pasarte de listo.

Alimenta tu capacidad de manifestar pasiones en tus personajes. Atrévete a colocarlos en situaciones límite.

Haz la prueba

Si no lo has tenido en cuenta, define las secuencias de tu novela, te permitirán asegurarte de que has distribuido correctamente las escenas. Por ejemplo, el protagonista podría ser el

agente de una secuencia como la siguiente en una historia de amor: desea – busca – comunica – lucha – gana.

Revisa las catálisis y controla si las que has elegido aceleran o detienen la tensión. Por ejemplo, ligada al núcleo «Llegó», se acelera el relato si la catálisis es: «con una navaja preparada»; se detiene, si es: «arrastrando la maleta azul de bordes gastados».

Revisa si deberías agregar o agudizar los puntos de giro que mueven la historia. Entre otros:

- La decisión arriesgada de uno de los protagonistas.
- Una sorpresa que provoque dudas.
- Una palabra que eleve la tensión y la conduzca hacia una nueva dirección.

Error n.º 30: usar una casualidad para resolver un problema

Alguien dijo que usar las casualidades para meter a los personajes en problemas es fantástico, usarlas para sacarlos de los problemas es hacer trampa. Se debe crear un mundo en el cual sucedan las cosas más extraordinarias de manera que el lector las crea.

Los casos

–Meter a presión una casualidad como posible punto de giro y que en lugar de que provoque un giro en el argumento de la historia, el relato se detenga o zozobre porque el punto de giro salió de la manga como la paloma de un mago.

–En lugar de provocar un vuelco abrupto e inesperado en la situación como pretendía el autor, de modo que cambiara dramáticamente el objetivo de los personajes, la casualidad consigue que resulte risible.

Remedios (claves y secretos)

La casualidad en el inicio sí puede funcionar como productora de consecuencias. Pero frente a las coincidencias o las paradojas, los hechos sorprendivos para bien y para mal surgen de la nada; la cadena de hechos que provoca el hecho sorprendivo: si cuando la protagonista menos lo espera recibe sorprendida un mensaje que puede cambiar su vida, el lector debería recibirla como algo lógico dentro del relato y gracias a la cadena de anticipaciones o indicios que has distribuido estratégicamente en la trama.

Una pista colocada inteligentemente hace que el lector se fije en ella y la retenga hasta el momento en que reveles el resto de la información.

Una casualidad puede ser aceptable si surge en las primeras líneas y provoca el dilema, y a partir de allí el buen escritor emplea las anticipaciones o crea un personaje con una personalidad tal que dicha casualidad puede resultar creíble.

Los acontecimientos «extraños», las coincidencias, el azar y los caprichos del destino deben estar justificados o no serán aceptados de forma natural.

Ejemplos muy comunes y muy evidentes:

- El gran amor de la protagonista que desapareció de su vida hace tiempo y aparece justo cuando va a darle el «sí, quiero» a un hombre al que no quiere lo suficiente, **sin que haya un indicio previo de su existencia.**
- El amigo salvador que aparece con una navaja a salvar al protagonista en el lugar más oscuro de una playa de difícil acceso, del que al protagonista le hubiera sido casi imposible escapar, justo cuando el traidor está a punto de dispararle, **aunque todo apuntaba a que la historia iba por otro camino.**

Es posible crear mundos fantásticos tanto o más creíbles y reales que la realidad, pero sin recurrir a las casualidades.

Los giros inesperados porque sí dan la sensación de que el autor ha hecho trampas y al lector deja de interesarle el personaje.

En realidad, las casualidades son impostoras disfrazadas de conflictos. Pero la casualidad fastidia, mientras que el conflicto que vive el protagonista consigo mismo, con otros o con el entorno social o natural hace que el personaje despierte empatía en el lector. Además, son los generadores de tensión. Tenlo en cuenta.

Toma ideas. Así lo consigue...

Raymond Carver. Si reconoces que has recurrido a las casualidades y pretendes subsanar el error, presta atención a los mecanismos que usa Carver: vincula el conflicto con un clima de amenaza: «Pienso que es bueno que en un relato haya un leve aire de amenaza. Debe haber tensión, una sensación de que algo es inminente», dice. A la vez, la creación de la atmósfera contribuye a establecer la complicidad con el lector.

Consigue tanto lo uno como lo otro gracias al modo de presentar a los personajes y de desarrollar situaciones cotidianas, ni más ni menos. De las situaciones cotidianas dice: «Lo que llamamos situaciones es una red de incidentes que le ocurren a la gente» (ya ves: una red de incidentes, todo buen relato pertenece a una red bien ligada en la que las casualidades no encajan).

En buen número de sus cuentos, el matiz de sospecha o de amenaza está contenido en las observaciones casi ajenas al episodio vivido que el personaje intercala en la narración, como en «Vecinos»:

—¡Hijoputa!

Eso es lo que dijo, y luego se fue de la cocina y salió por la puerta principal sin utilizar el cuarto de baño ni lavarse siquiera la cara. Me levanté y miré por la ventana. Iba andando por la acera hacia Euclides. Aún no se había levantado nadie. Era demasiado pronto.

Construye las situaciones enfrentando a los personajes con cosas que no deseaban saber ni de sí mismos ni de los otros, y dando a entender que con esa revelación tienen que seguir viviendo y conviviendo, como en «¿Quieres hacer el favor de callarte por favor?»:

—Cuéntamelo, Marian —dijo él. Sabía que había más, y sabía que lo había sabido siempre. Sintió un aleteo en el estómago, y dijo—: No. Si no quieres contármelo, déjalo. De hecho, creo que prefiero dejar la cosa como está.

Los personajes de Carver suelen ser parejas desesperadas, marginales, parados, simples empleados, inmersos en una realidad violenta y despiadada y dados a conocer a través de acciones mínimas, como en el cuento «Conservación»:

Pero cuando ella iba a trabajar, él ya se había acomodado en el sofá y la televisión estaba en marcha. La mayoría de las veces seguía funcionando cuando ella volvía por la tarde. Él estaba sentado en el sofa, o tumbado, vestido con la ropa que solía llevar al trabajo: vaqueros y camisa de franela. Pero a veces la televisión estaba apagada y él seguía sentado, con el libro en las manos.

A menudo, los personajes no se dan cuenta de lo evidente hasta después de un rato, como en «Jerry y Molly y Sam»:

Y entonces vio a la perra. Se dio cuenta de que llevaba mirándola un buen rato.

Haz la prueba

Siguiendo los mecanismos anteriores que lleva a cabo Carver en sus cuentos, reflexiona sobre cómo puedes reemplazar las casualidades y fundamentar lo ocurrido.

Revisa la red de aspectos que permiten alcanzar el giro en la situación límite o un cambio radical en la historia. Y ten en cuenta que la atmósfera de amenaza del grado que sea siempre facilita la tensión, pero no es creíble provocar la resolución o la distensión de la misma con un impacto surgido de la nada, sin antecedentes en la red.

Error n.º 31: olvidarse de retomar

Éste es otro error grave. El síntoma es la desconexión: olvidarse de conectar un párrafo con otro o un tema con los restantes y agregar personajes o episodios que al final campean por su cuenta entre los demás.

Retomar las anticipaciones, los indicios u otros datos esbozados anteriormente crea la red discursiva y temática, otorga la unidad al conjunto, hace que el lector se sienta cómplice y desee que el libro no se acabe nunca.

Los casos

–La acción aflora sin nexos visibles.

–Perder el hilo central al olvidarse de recoger lo que se siembra, de modo que los frutos se pudren y el trabajo de siembra ha sido inútil.

–Perder el hilo central al no sacar partido de situaciones anteriores a la historia narrada.

–Los hilos de la trama no obedecen a una interrelación y se diluye la posible progresión narrativa.

Remedios (claves y secretos)

Un relato es un conjunto de elementos interrelacionados como los del cuerpo humano. Por consiguiente, una trama que se precie es aquella que cada tanto remite a algo ya nombrado y le acaba resultando familiar al que la va siguiendo.

Si el mal que aqueja a tu prosa es la desconexión entre las ideas de la trama, cuentas con remedios eficaces: la anáfora, la catáfora y el motivo temático. El secreto está en usarlos como se usan los antibióticos: con una dosificación equilibrada.

Anáfora. Son anafóricas las frases que repiten, recuerdan, aluden a pasajes anteriores de una misma historia.

Catáfora. Son catafóricas las frases que anticipan, de alguna manera, los hechos que más adelante se van a desarrollar. Son las necesarias pistas o anticipaciones de todo tipo, mínimas, sutiles, que pasan casi desapercibidas o resultan llamativas: una frase dicha al pasar, una ventana mal cerrada, un olor, un gesto, que podrían ser reconocidas muchas páginas después y permiten atar cabos. Activan el desciframiento y contribuyen a mantener el suspense. Son indicios que ayudan a crear el clímax o dar pie para resolver el final.

El primer picotazo en la cabeza que da un solo pájaro en una de las primeras escenas de *Los pájaros* de Alfred Hitchcock es una anticipación de los ataques de muchos en las escenas culminantes.

Un gesto de malestar observado por el protagonista en la expresión de otro personaje que

no tiene motivos evidentes para estar molesto puede anticipar una escena de consecuencias imprevisibles y darle impulso a la historia.

Los motivos temáticos son elementos y acciones concretos que reaparecen como señales o alusiones y refuerzan la idea principal.

Por ejemplo, en *Echeverría*, de Martín Caparrós, una pistola es el motivo temático que mantiene en vilo al lector, ¿la usará?, ¿no la usará? Pero lo que retoma es la posibilidad del suicidio puesta en esa mirada que dirige cada tanto a la pistola. Estas citas pertenecen a páginas distintas:

En la página 13:

La pistola es así: la empuñadura de madera oscura con un incrustación de bronce muy gastada; el gatillo también de bronce y, justo encima, el martillo como el pico de un pájaro sin pájaro listo para caerle al pedernal y producir la chispa que haga volar la bala única; y, por fin, el cañón, sobre su cuña de madera: el cañón es de bronce y está picado, ennegrecido. Lo mira, piensa que quizá no funcione, no sabe qué pensar.

En la página 14:

Echeverría mira la pistola como quien mira un insecto que no tendría que estar ahí, que no va a irse.

En la página 15:

Echeverría mira la pistola –ese animal extraño, tan fuera de lugar en su mano apretada– y no piensa en amor: piensa en las culpas que el amor produce.

En la página 17:

La aprieta, la mira, se sorprende.

La aprieta, como si su mano no esperara que él la guíe.

En la página 34:

Ahora, pocos años después, la pistola apretada en un puño, el puño blanco, dice, se dice, gimotea.

Ten en cuenta que podría ser que no hayas retomado algo porque es superfluo y conviene eliminarlo. De lo contrario, retomar y transformar o ampliar lo retomado es una buena estrategia.

Haz la prueba

Tal vez te sirva este ejercicio para reforzar algunas conexiones. Confecciona una lista de minucias de todo tipo.

Busca la más acertada para un momento vivido por tu protagonista.

Vincúlala a la pregunta esencial que surge de su deseo. Por ejemplo: la luna ocupa su ventana es una minucia descriptiva.

La protagonista expone su deseo: ver más allá de su entorno, y profundiza en él mientras se fija en esa luna.

Unos capítulos más adelante, cumple con el deseo y retoma esa minucia para simbolizar

el cambio.

Error n.º 32: no trascender lo anecdótico

Introduces una anécdota vivida por el placer de revivirla mientras la escribes o porque te resulta ingeniosa y piensas que también le resultará ingeniosa al lector. Sin embargo, se pierde entre los episodios, no representa un sentimiento ni se conecta con otros momentos en la vida del protagonista.

Los casos

–Contar un episodio como algo que le pasó al personaje (generalmente inspirado en algo que le pasó al autor), pero totalmente desconectado de la trama.

–Contar una anécdota que le contaron al autor, pero que él no la vivió y se nota que no ha pasado por su filtro ni forma parte de sus intereses. Resulta informativa.

–Recurrir a una anécdota vivida, pero solo contar lo sucedido en lugar de rescatar también las resonancias emocionales de lo sucedido y remitirse a lo esquemático sin abarcar el entorno del suceso y extraer pequeñas minucias significativas.

–Contarla cronológicamente sin más en lugar de intentar tramarla (darle un orden estético) de modo que resulte más conmovedora.

–Creer que una anécdota o una frase es un microrrelato cuando su final no provoca esa epifanía que la brevedad exige. El microrrelato se caracteriza por decir mucho con muy poco.

–Exponer en lugar de contar. El argumento de una novela que me enviaron para corregir narraba lo siguiente: estando con el marido, una mujer casada se enamora de otros hombres y, sin embargo, cuando él enferma, ella se desmorona, y cuando él muere, ella se suicida.

Contada así, de modo cronológico, era una anécdota (que la autora tomó de un hecho real), no profundizaba en el conflicto, simplemente lo exponía. Para ir más allá de la anécdota, le sugerí que hiciera algunos cambios:

1) Que si la historia se lo permitía, que «mintiera», que agregara complementos de su invención.

2) Que cambiara el orden de la información, de modo que la novela empezara con una revelación: en el funeral, la mujer se da cuenta de que con el marido también murió una parte de ella y solo piensa en suicidarse. Aquí se desencadenaría el conflicto y la consecuente indagación, sabríamos qué pasa por dentro y por fuera de ella, qué hace con todo eso, y al profundizar en lo humano de la reacción, la simple anécdota dejaría de serlo.

Remedios (claves y secretos)

En muchos de los cuentos que llegan a los concursos que comentaba en las primeras

páginas o a mis talleres online, suelo encontrarme con que, por ejemplo, el centro es un hecho sobrenatural en la vida de una persona normal y corriente, de modo que explicita la anécdota, el momento en que le sucedió y el asombro del implicado, pero no indaga en qué provocó en su vida y cómo lo procesó. Es como si el autor lo contara a través de un cristal.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: más que sorprender al lector con una descripción o una ilustración de la anécdota, la meta es sorprenderte tú mismo o tú misma con las revelaciones que asoman al contarlos como una indagación.

Toma ideas. Así lo consigue...

Eduardo Galeano extrae la información (la anécdota) de la realidad histórica, política, social, para subvertirla y hacerle cumplir una función de denuncia. En este sentido, es un maestro. Por ejemplo, en *Para la cátedra de Geografía*, emplea el contraste y Chicago, New York, Brooklyn, Miami y Hollywood son los nombres de algunos barrios de Cité Soleil, el suburbio más pobre de la capital de Haití. En *La burocracia/3* muestra la capacidad de denuncia a través de la ridiculización de las disposiciones militares:

En medio del patio de ese cuartel había un banquito. Junto al banquito, un soldado hacía guardia. Nadie sabía por qué... Y después de mucho hurgar se supo. Hacía treinta y un años, dos meses y cuatro días, un oficial había mandado montar guardia junto al banquito, que estaba recién pintado, para que a nadie se le ocurriera sentarse sobre la pintura fresca.

Si incorporas anécdotas, asegúrate de que no estén contadas como una lista de sucesos, y sí como parte o como indicio de algo más, ya sea un modo de ser de un personaje, un rasgo de la relación, o para anticipar qué va a pasar. Si no pasa, habrá sido una falsa alarma para el lector como mecanismo para avivar el suspense.

Haz la prueba

Si ahora compruebas que te has quedado en lo anecdótico, ten en cuenta estos elementos del proceso para trascenderlo:

- Contar la anécdota usando recursos literarios como la hipérbole, la metáfora, la metonimia, etc., para evidenciar que es ficción y que, en este caso, la ficción muestra una verdad de modo más claro e impactante que la realidad.

- Repensar el final. En general, es en el final donde se comprueba si va más allá o no de la simple anécdota. Si a esta anotación que hizo Chéjov en su cuaderno de apuntes, que bien podría ser un cuento condensado: «Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a casa, se suicida», le cambio el final, se queda en la anécdota: «Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a casa, hace una gran fiesta». Evidentemente, el final refuerza la significación.

Error n.º 33: informar en lugar de sugerir

Sugerir es un arte, hay que aprender a no explicar lo evidente, a callarse, a reconocer el valor de los silencios. Un buen relato se compone de lo que el mismo dice y a la vez no dice.

Los casos

–Narrar todos los movimientos, acciones y reacciones de un personaje (incluso, hacerlo de forma cronológica), en lugar de seleccionar los relevantes y dejar los restantes en la sombra (no porque el autor los desconozca, sino porque la trama no los necesita).

–Conservar descripciones que no son imprescindibles en el relato y que, por lo tanto, no provocan una impresión o un sentimiento.

–Considerar a todos los componentes del relato en el mismo nivel, sin destacar uno en particular que permita hilar lo no dicho entre el principio y el final.

–Desestimar el dato escondido.

Remedios (claves y secretos)

Parte de la acción en una novela o un cuento debería flotar bajo la superficie. Si sabes qué componente ha sido el motor de la historia narrada, un mecanismo acertado es considerar ese mecanismo (la voz, un personaje, la pulpa de una anécdota, un ambiente, una idea, un diálogo...) como el fondo que contiene la acción bajo su superficie y da lugar a las interpretaciones únicas o variadas.

Cuanto más rico sea el diseño de la unidad, más lo será la capacidad de sugerencia del conjunto. Eso sucede en aquellos libros de los que haces una segunda o una tercera lectura y en cada una te encuentras con ideas que no habías detectado antes.

Recorre a las marcas espaciales o temporales para evocar o sugerir algo no dicho.

El secreto consiste en ofrecer pistas para interpretar lo no dicho, como en *Fábula*, de Braulio Arenas.

Un pastor se encuentra con un lobo.

–¡Qué hermosa dentadura tiene usted, señor lobo! –le dice.

–¡Oh! –responde el lobo–, mi dentadura no vale gran cosa, pues es una dentadura postiza.

–Confesión por confesión, entonces –dice el pastor– si su dentadura es postiza, yo puedo confesarle que no soy pastor: soy oveja.

Una opción: mediante cualquier elemento del relato se puede sugerir un sentimiento, como la pasión. Dice al respecto Mary Higgins Clark: «Para mí, la escena más sexy de *Lo que el viento se llevó* es cuando ella le dice: “No cerrarás tu puerta esta noche”. Creo que es fantástica porque deja a la imaginación del lector lo que tiene lugar al otro lado de la

puerta. *Jane Eyre* o *Cumbres borrascosas* son novelas que las puede leer un niño de 10 años y, sin embargo, hay gran pasión en ellas».

Otra opción consiste en aprovechar las virtudes de la narrativa para presentar supuestos hechos reales.

En ambas opciones, las primeras líneas deben dar la impresión de que se escamotean cuidadosamente ciertos datos y se ponen en movimiento otros.

Las últimas líneas recogen los hilos lanzados a lo largo del cuento, y más que encerrar una sorpresa, deben ser una clave de iluminación retrospectiva que le proporcione al relato cierta dimensión nueva y más profunda. El final debe ser iluminador aunque no revele nada distinto.

Toma ideas. Así lo consiguen...

Hemingway. Con su estilo lacónico y recortado nos coloca en el centro de la sugerencia como algo oscuro que está, pero que es muy difícil iluminar; es tal su precisión que repite adjetivos, en vez de buscar sinónimos, y logra igualmente sus fines. En «Colinas como elefantes blancos», gracias a la atmósfera, sugiere que hay significados ocultos, no se alcanza claramente a descubrir qué es lo que subyace en el cuento, pero da pistas al lector para agregar una interpretación. Una pareja espera un tren en una estación, están tensos, dialogan acerca de una intervención médica, nunca explicitada. Se puede deducir que la chica está embarazada y que el hombre la presiona para que el bebé nazca. La palabra clave (aborto) jamás es puesta en boca de los personajes ni tampoco mencionada por el narrador.

Augusto Monterroso. El impulso que ha dado lugar a «El eclipse» parece ser que fue el argumento, la intención es clara, se perciben detalles no mencionados flotando bajo el río narrativo:

Cuando fray Bartolomé Arrazola se sintió perdido aceptó que ya nada podría salvarlo. La selva poderosa de Guatemala lo había apresado, implacable y definitiva. Ante su ignorancia topográfica se sentó con tranquilidad a esperar la muerte. Quiso morir allí, sin ninguna esperanza, aislado, con el pensamiento fijo en la España distante, particularmente en el convento de los Abrojos, donde Carlos Quinto condescendiera una vez a bajar de su eminencia para decirle que confiaba en el celo religioso de su labor redentora.

Al despertar se encontró rodeado por un grupo de indígenas de rostro impasible que se disponían a sacrificarlo ante un altar, un altar que a Bartolomé le pareció como el lecho en que descansaría, al fin, de sus temores, de su destino, de sí mismo.

Tres años en el país le habían conferido un mediano dominio de las lenguas nativas. Intentó algo. Dijo algunas palabras que fueron comprendidas.

Entonces floreció en él una idea que tuvo por digna de su talento y de su cultura universal y de su arduo conocimiento de Aristóteles. Recordó que para ese día se esperaba un eclipse total de sol. Y dispuso, en lo más íntimo, valerse de aquel conocimiento para engañar a sus opresores y salvar la vida.

—Si me matéis —les dijo— puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura.

Los indígenas lo miraron fijamente y Bartolomé sorprendió la incredulidad en sus ojos. Vio que se produjo un pequeño consejo, y esperó confiado, no sin cierto desdén.

Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante bajo la opaca luz de un sol eclipsado), mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles.

Y finalizo con Robert Musil: «No expreso ideas en la novela o en el relato breve, dejo que resuenen. Puede ser más poderosa la encarnación que la expresión de esas ideas».

Error n.º 34: la estructura narrativa no cumple su función

Los relatos lineales con principio, nudo y desenlace son una estructura narrativa formulada por Aristóteles y difundida por Hollywood. Si es así como está estructurado tu libro, ten en cuenta que existen otras estructuras igualmente válidas, ocúpate de investigarlas, probarlas e inventa tu propia forma de continuidad, imagina tu propio caleidoscopio.

Remedios (claves y secretos)

En los relatos del siglo ^{xix}, el conflicto se resuelve generalmente al final; todos los hilos tienden hacia el desenlace, como en los cuentos de Guy de Maupassant. En cambio, Franz Kafka revierte este esquema: en *La metamorfosis*, por ejemplo, lo más fuerte –la conversión de un hombre en insecto– se narra al principio.

Saca partido de la fragmentación y la red (todo acaba estando interconectado). Si piensas en términos de linealidad estarás en el siglo ^{xix}.

Un aspecto que te puede ser muy útil para chequear tanto la estructura como la trama, y que no tiene que responder necesariamente a la estructura lineal, lógica y cronológica, es el siguiente:

Decía al principio que un relato es lo que sucede entre un principio y un final y que parece sencillo, pero no lo es, ¿lo recuerdas? Ahora agrego que el reto entre el comienzo y el final consiste en que el mundo propio y complejo instaurado debe resultar verosímil. Esto es, construir un mundo coherente (con lugares, personas, acontecimientos, eventos del pasado, etc.), cuya responsabilidad le corresponde en una buena proporción a la estructura básica –que cada cual puede adaptar a su historia particular y al formato que la historia necesite– corresponde a estos pilares señalados por Vladimir Propp:

equilibrio → desequilibrio → nuevo equilibrio

Es decir:

La narración se abre con un equilibrio de fuerzas.

Se rompe el equilibrio de fuerzas del comienzo y se genera un desequilibrio (producido por un giro en la historia u otro incidente activador).

Se intenta restablecer el equilibrio inicial o buscar un nuevo equilibrio.

Toma ideas. Así lo consigue...

David Lodge. La estructura de sus novelas suele estar basada en el mecanismo de la oposición: entre dos caracteres, ideas, dos culturas, dos países, etc., mediante la cual la historia narrada dramatiza los dos puntos de vista:

En *Pensamientos secretos*, intenté establecer un equilibrio entre los dos personajes para que cada uno pudiera

expresar su visión del mundo: opuse a un científico que trata el campo de la conciencia cognitiva con una novelista que trata el tema más humano de la vida, y creé el conflicto entre ellos, que comparten una gran química sexual. Le di una voz a cada personaje y utilicé la tercera persona para lo impersonal, sin juzgarlos, sino que dejo al lector que escoja, sin influirle en sus opiniones. De alguna manera lo que busco plantear es la lucha entre los sentimientos y los pensamientos.

Haz la prueba

Estas preguntas referidas a los pilares te pueden conducir a mejorar la estructura o a considerar una variante de la construcción:

- ¿Cuál es el equilibrio inicial del mundo de mi novela?
- ¿Qué tipo de desequilibrio genera el incidente activador?
- ¿El incidente activador ocurre en el momento justo o convendría fragmentarlo o cambiar el orden de los hechos?
- ¿El o la protagonista hace lo que mejor puede hacer como personaje de ficción y dentro de la trama para tratar de restablecer el equilibrio en el mundo de la ficción?
- ¿Es acertado y verosímil el nuevo equilibrio con el cual termina la historia?

Si has estructurado el relato de ficción o de no ficción sin meditar el motivo por el cual lo has hecho así, te habrás perdido la oportunidad de sacar partido de esa estructura o de darte cuenta de si es acertada o no. Debería haberte abierto vías para el avance del protagonista en su conflicto. Durante la revisión estás a tiempo de hacer un repaso y ajustar las tuercas. Algunas variantes:

Lineal: cuando los elementos del relato se suceden en una progresión cronológica continua, sin saltos en el tiempo, sin desplazamientos.

Circular: cuando el final de un relato vuelve sobre el comienzo del mismo, empieza y acaba con los mismos elementos entre los cuales se desarrolla la transformación. *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, presenta una estructura narrativa circular: empieza y acaba con la misma frase. Se abre y se cierra con la voz de Alba, la protagonista, y las palabras escritas por la abuela Clara: «Barrabás llegó a la familia por vía marítima».

Concéntrica: cuando los diversos elementos giran en torno a un núcleo central, como la muerte de un personaje en *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender.

Paralelística: en *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, alternan las peripecias de la Lectora y el Lector con los comienzos de diez novelas distintas, y el mismo Calvino cita la observación de un amigo: «La novela está trazada sobre un esquema de alternativas binarias que Platón usa en *El sofista*». Y agrega como idea de totalidad: «El esquema podría tener una circularidad en el sentido de que cabe enlazar el último segmento con el primero».

En *La inmortalidad*, de Kundera, es el paralelismo entre lo filosófico (referido a Goethe, a Rubens y otros artistas) y la historia cotidiana y trascendente de Agnes y Laura.

Puzzle: cuando la narración gira en torno a ciertos elementos considerados desde nuevas

perspectivas cada vez. En *La vida, instrucciones de uso*, de Georges Perec, cada pieza encaja con exactitud. Cada capítulo es como un fragmento de un puzzle: son noventa y nueve piezas y noventa y nueve capítulos. El mismo Perec dijo: «Me imagino un edificio parisino al que se le ha quitado la fachada... de modo que, desde la planta baja a la buhardilla, todos los aposentos que se hallan en la parte anterior del edificio sean inmediata y simultáneamente visibles. Todo el libro se ha construido como una casa en la que las habitaciones se unen unas a otras siguiendo la técnica del puzzle».

Modelos lúdicos: Milorad Pavic concibió la novela *Paisaje pintado con té* sobre el modelo de los crucigramas y propone una lectura horizontal y otra vertical.

Error n.º 35: la descripción es pobre o poco funcional

Describir es una manera de contar. Una descripción pobre lo es en buena medida porque no cuenta. Por consiguiente, el principal error es describir para adornar la historia o por el gusto de hacerlo. Así perderás el gusto de que el lector siga leyendo.

Los casos (graves)

–Describir lo no describible. Por ejemplo, si durante el trayecto del protagonista desde su casa hasta el trabajo no hay nada que destacar, ¿para qué explicarlo paso por paso? Si se encuentra con alguien, ¿para qué explicar cómo están vestidos, cómo se saludan, qué mesa del bar eligen, si el bar es antiguo o moderno, si el que les sirve es camarero o camarera, qué pide cada uno, si todos esos datos no inciden en algún aspecto?

–Buena parte del relato es similar a un folleto turístico.

–Usar palabras abstractas como *atractivo* o *serio* u *orgullosa*, que no conectan con los sentidos, y no tener en cuenta que tu lector debería oír, ver, oler, saborear y sentir lo que tus personajes oyen, ven, huelen, saborean o sienten.

–Hacer una descripción que no dice más de lo que todos sabemos y además lo hace con frases largas y recargadas que reiteran lo mismo:

Desde que llegó hasta que sucedió el encuentro no tuvo motivos para salir del hotel. Estaba cansado, y nada debía justificar el esfuerzo de enfrentarse a la agresión del calor, seco y sofocante, de un verano en que las hojas se agostaban en las ramas de los plataneros.

–Describir el lugar cada vez que el personaje entra a un sitio diferente.

–Extenderse más de lo necesario.

–No vincular la descripción con la emotividad cuando la situación lo requiere y no incluir imágenes, metáforas o lo que haga falta ni recurrir a los cinco sentidos y agregar alguno imaginario.

Remedios (claves y secretos)

Averigua de qué nos habla la descripción que has desarrollado de modo tan primoroso.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: una descripción acertada contempla las siguientes posibilidades:

Cuenta algo más acerca de un nudo del relato: un desencuentro, una conspiración, una noche inolvidable de amor.

Transmite alguna impresión como rechazo, temor, sensualidad; o imprime un ritmo, como el movimiento o la detención.

Refuerza una idea.

Para ello, asegúrate de que has llevado a cabo un proceso previo de observación, de selección y organización de los elementos por describir, de modo que sean aptos, inesperados y creíbles.

Si la descripción es estática y presenta una realidad fija y se aproxima a la crónica, analiza si no sería más acertado reemplazarla por una descripción dinámica, que presente esa misma realidad, cambiante o en movimiento. Y viceversa.

Igualmente, si los rasgos de la realidad que el narrador ha seleccionado son exhaustivos, analiza si no sería más acertado reemplazarlos por una descripción selectiva, que presente solo los rasgos más significativos o expresivos.

Para evitar describir lo no describible: usa el salto temporal. Sienta a los personajes directamente a la mesa y ahórrate aburridas descripciones.

Elige algunos elementos que te parezcan llamativos y no cuentes el resto. Reduce la descripción a pequeñas pinceladas sobre el entorno. Dosificarlas a lo largo de un diálogo resulta más llevadero que una larga explicación inútil previa al inicio de la conversación.

Ten en cuenta que hacer ver es también reconstruir las emociones que lo descrito provoca en los personajes. Si no lo has hecho, utiliza para ello los sentidos. Comprueba si tu descripción es concisa, si incluye datos peculiares, cuestión prioritaria, si has recurrido también al lenguaje figurado, la metáfora, la comparación, la imagen, para describir con un propósito estético, según las necesidades del texto y no de la realidad.

Haz la prueba

Las descripciones no deberían resultar sosas o desvaídas.

Para ello, no deben hacerse sin saber qué función cumplen en la intriga.

Responde a estas preguntas sobre tu descripción principal:

- ¿Acelera la narración?
- ¿La detiene?
- ¿Insinúa posibilidades de acción?
- ¿Refuerza el misterio?
- ¿Completa la vida o el momento vivido del personaje?

Para precisarla, cuando se trata de un lugar, deberías haber establecido:

- 1) la función del lugar general que has escogido y que contiene el suceso central,
- 2) la función particular que ejerce en tu relato.

Ambas deben notarse aunque no lo expliques y ambas te habrán influenciado a la hora de desarrollar la descripción.

Puedes compararlas con la de varias películas que sitúan un argumento distinto en el mismo lugar: la estación Central Termini de Roma, como escenario de fondo. Se percibe claramente la función general de la estación, un moderno muelle de mar donde miles de personas pasan por allí, se encuentran y se separan, y a la vez allí llegan o desde allí se dirigen a uno u otro lugar.

Éstas son las funciones particulares:

En un cortometraje titulado *Roma Termini*, ocultos por la multitud, hay cuatro personas para las que la función de la estación es la de una casa impersonal para comer, encontrar el dinero, el sueño, que los protege del frío y les ayuda a encontrar una manera de vivir sin nada.

En *Estación Termini*, un largometraje dirigido por Vittorio de Sica, la estación contiene el conflicto de dos amantes que se despiden, la despedida es sinónimo de infelicidad. Después de pasar unas vacaciones en Italia, Mary Forbes, una americana casada y con una hija, debe resolver si coger el tren para regresar a su país con su familia y reanudar su monótona vida o quedarse con Giovanni, su joven amante, su verdadero amor. Han vivido momentos que les confirman que la sociedad condenaría su amor, y finalmente no se enfrentan a ella.

En *A Roma con amor*, Woody Allen no filmó directamente en la estación, pero sí en sus alrededores, en el barrio de Monti, y la función es la creación de una atmósfera bohemia, tal como necesitaba para ambientar la historia.

Error n.º 36: la historia ocurre en ninguna parte

Salvo que Ninguna Parte sea un lugar inventado, es un error olvidarse del lugar en el que el personaje vive como vive y le pasa lo que le pasa.

Los casos

–No contribuir a la creación de una atmósfera precisa puesto que falla el lugar elegido como marco.

–No situar socialmente al personaje a través de los espacios.

–No situar cronológicamente al personaje.

–No evidenciar la vinculación del lugar o los lugares con los restantes elementos del relato ni aprovechar las ventajas que nos ofrece para hacer derivaciones de los hechos.

–No conectar de modo evidente el lugar con las reacciones del personaje o su conflicto, de modo que resulta aleatorio.

Remedios (claves y secretos)

Lo sepamos o no lo sepamos, lo queramos o no lo queramos, todos somos producto del medio, igual lo es el personaje: un pueblo del que nunca ha salido, varias ciudades entre las que vive por elección o a causa del exilio voluntario o no, y tanto si es una historia de amor, de aventuras, intimista, una novela negra o una historia juvenil, entre tantas otras, el autor debe saber todo lo referido a los lugares que transita el o la protagonista. Así lo evidencie o no directamente, si la historia está bien contada se percibe su procedencia, el lugar influye en sus decisiones, en sus hábitos y en sus anhelos. Es un aspecto nuclear del mundo creado, que al tener en cuenta la influencia o la atracción o incluso la indiferencia que ejercen tanto el hogar natal y los sitios en los que acabamos haciendo la vida adulta, la convierte en universal.

Son numerosas las ventajas que nos ofrece la buena utilización del lugar como elemento narrativo básico, de las que alguna ya señalé en el apartado anterior. Entre otras:

- Economizar explicaciones al funcionar como elemento representativo de los datos referidos al personaje y de su mundo interno. En el acto de campaña para la alcaldía de Londres, el lugar diferenció claramente a ambos candidatos: mientras el que fue elegido lo hizo en una vetusta aula de anatomía de una universidad, el otro lo hizo en un hotel cinco estrellas. Ya te habrás podido imaginar con este mínimo dato la ideología de uno y del otro.

- Señalar estados de ánimo del personaje.

- Generar dinamismo en la narración, teniendo en cuenta que el movimiento del personaje se consigue, en buena medida, mediante el avance por los distintos lugares.

- Reforzar el desarrollo de los hechos.
- Producir sensación de movimiento a través de la utilización de distintos ámbitos.
- Complementar los sentimientos o las decisiones del protagonista.
- Indicar el paso del tiempo al abarcar en la narración diferentes espacios por donde pasa el personaje o mostrar el deterioro de un espacio, de una escena a otra.
- Indicar la edad del personaje.
- Informar acerca del mundo mental del personaje.
- Crear suspense.
- Simbolizar algo que expresado directamente resultaría obvio.

No mencionar dónde ocurre la historia puede aportarte cierta libertad para saltarse las limitaciones de ese lugar concreto y también puede aportar sensación de universalidad, pero al menos debería quedar claro que es un pueblo, una ciudad, un desierto, un convento, lo que sea.

Puedes inventar una ciudad y construirla a tu antojo, aunque esté basada en un lugar que conozcas bien.

Jean Echenoz ofrece una guía para revisar y poner en marcha tus ideas «espaciales»:

Vivo en el distrito XIX de la ciudad de París cuyas calles he incluido en varias de mis novelas. Mi lugar, mi «habitación propia», es la cocina. Escribo por las mañanas; por las tardes no puedo.

A causa de mi tendencia al aburrimiento, no puedo concebir una novela sin que pase en lugares fascinantes para el personaje o al menos para él. Trato de reconstituir esa fascinación.

Hay ciudades que me resultan más narrativas que otras y no tiene nada que ver con la belleza del lugar. Por ejemplo, amo Roma, pero no encuentro ningún detonante para escribir algo que ocurra en Roma.

Los lugares deben demostrarme que son novelescos, lo percibo a través de minucias. Algo que me produce una pequeña emoción va a ser útil para la narración, es como darle a los espacios un pequeño rol dentro de lo que cuento, como el que le damos a los personajes. Cualquier elemento dispara mis asociaciones, una tienda, un edificio con antenas parabólicas... cualquier objeto actúa como un disparador cuando comienzo a prepararme para una próxima novela.

Ingreso entonces a un territorio que investigo a fondo, sus recovecos y las resonancias. Hace falta que estos lugares sean generadores de ficción, lo que no tiene nada que ver con criterios estéticos, sino que debe jugar totalmente en la historia que se cuenta, sea verdadero o imaginario.

Además, me documento durante varios días mientras escribo el libro, saco fotos, hago notas en el sitio en el que va a ocurrir la historia. Busco los espacios exactos en donde ocurrirán las diferentes secuencias. O viajo hasta ese lugar. En *Me voy*, una parte del libro tenía que suceder en la India, la tierra de la proliferación y la sugestión, y la otra, en el lugar inverso, el Polo, donde no hay nada más que blanco y frío.

El lugar determina de alguna manera el resto. En *El pianista* tenía que documentarme con un pianista y justamente el pianista que conocí vivía en el distrito XVIII, por eso lo escogí, encajaba muy bien con el personaje que quería crear y con ese barrio. Era una paradoja: uno cree que un gran concertista debe vivir en un barrio muy chic y ese barrio precisamente no lo es.

Toma ideas: Así lo consiguen...

Andrés Rivera: en sus novelas, la selva es vengadora y deglute al personaje.

Augusto Roa Bastos: en *Hijo de hombre*, la presencia del personaje supera a la de la selva, que hace de telón de fondo.

Hiromi Kawakami: en *El cielo es azul, la tierra blanca*, la coincidencia en la elección de la comida marca el inicio de la historia de amor y se mantiene como elemento de encuentros y desencuentros hasta el final, el *leitmotiv* es el sake. En este sentido, la relación entre los personajes está muy bien planteada desde las primeras páginas, cuando surge el «reconocimiento» mutuo:

Empezamos a tratarnos a menudo cuando coincidimos, hace unos cuantos años, en una taberna frente a la estación.

El maestro estaba sentado en la barra, tieso como un palo.

–Atún con soja fermentada, raíz de loto salteada y chalota salada –pedí, y me senté en la barra. Casi al unísono, el viejo estirado que estaba a mi lado dijo:

–Chalota salada, raíz de loto salteada y atún con soja fermentada.

Al darme cuenta de que teníamos los mismos gustos, me volví y él también me miró. Mientras intentaba recordar dónde había visto aquella cara, empezó a hablarme.

[...]

Aquella noche bebimos cinco botellas de sake entre los dos.

Colm Tóibín: en *Brooklyn*, novela llevada al cine, dice que es el lugar el que le permite tomar a Eilis, la protagonista, una trascendental decisión. El guionista de la película, Nick Hornby, lo amplía: «Yo creo que Eilis se puede imaginar teniendo una vida en América y teniendo una vida en Irlanda, pero no puede mantener ambas percepciones al mismo tiempo. Sabe que es imposible armonizar esas dos vidas. De manera que creo que por ese motivo consigue amar, momentáneamente, a dos personas a la vez, porque se hallan en dos mundos distintos. Sin embargo, finalmente, Eilis tiene que vivir solamente en uno». Por su parte, Tóibín explica: «Ésta es la desconocida historia de dos países; de mi país, Irlanda, donde durante los últimos 150 años todas las familias han perdido a uno o dos de sus miembros, gente que se ha marchado y nunca ha regresado. Pero también es la historia oculta de Estados Unidos. Estas personas son los abuelos y bisabuelos de los americanos actuales. Así es como ellos llegaron aquí. Y esa historia no se ha contado muy a menudo».

Haz la prueba

Tienes que haber tenido motivos para situar a tu protagonista en uno u otro sitio.

Pregúntale a él o a ella en qué barrio habita, qué elementos del paisaje inciden en su ánimo, y asegúrate de no haberte equivocado.

Para comprobarlo, guíate por tu propio campo emocional. Investiga qué te provoca tal paisaje o tal sitio en diversos momentos anímicos y toma nota. Revive un lugar que te conmueva. Filtra un fragmento o un instante de naturaleza a través de tu estado de ánimo.

Observa el contraste entre el exterior y el interior.

Ten en cuenta los indicadores y condicionantes precisos.

Los más comunes son los siguientes:

Indicadores Condicionantes

Aquí. Allí Abierto. Cerrado

Arriba. Abajo Amplio. Pequeño

Encima. Debajo Oscuro. Claro

Adelante. Atrás Rural. Urbano

Lejos. Cerca

Por ejemplo:

Cerrado-abierto: A estará siempre en un espacio cerrado. B, en uno abierto. Puesto que debían encontrarse, controlar que el tipo de espacio sea el más adecuado para conseguir la atmósfera que necesitas conseguir.

Lejos-cerca: determinados personajes actuarán en espacios lejanos, otros en cercanos: C y D solo se comunican en sitios lejanos de su país. En su país no se conectan. ¿Qué aspecto mostrar de cada lugar?

Pregúntate en qué habría variado la situación si en lugar de trabajar con un espacio cerrado, lo hubieras hecho con uno abierto.

O si resulta más efectivo que los protagonistas se encuentren cerca o sería mejor si estuvieran lejos.

O si te habría convenido enfocar la situación desde arriba o desde atrás.

Ten en cuenta que la actitud de tus personajes también puede provenir de los lugares, teniendo en cuenta que un lugar abierto provoca unas reacciones y unas acciones. Un encuentro en una sala pequeña y oscura no se desarrollará igual que otro en un jardín de una casa frente al mar.

Error n.º 37: sin ambientación el mundo creado no se sostiene

La ambientación genera las coordenadas para «ver» y sentir el mundo creado desde varios frentes. Ya conocerás el dicho: «Si no lo veo no lo creo», convéncete de que es una de las claves de la perduración de muchas novelas memorables.

Los casos

– Creer que es ambientación cuando solo es puro relleno sin consistencia. Desarrollar una escena sin decir nada más que esto: llega al aeropuerto y cambia su «pinta». Pero no saca partido de la ambientación para sugerir qué impacto le producen al personaje la llegada y el cambio: no se pregunta si alguien lo estará esperando o no. No conjetura ni reflexiona. Tampoco el autor de la novela se coloca en la piel del personaje para mostrarlo desde dentro, con su deseo por alcanzar, atravesando un momento propio vivido a su manera:

Mi avión llega puntual. Una vez en la zona de recogida de equipajes, la gente está ansiosa por ver la cinta girar y escuchar el ruido de las maletas al chocar con la cinta. Las maletas tardan en salir y aprovecho para visitar los servicios, refrescar mi cara y ponerme cómodo. Repaso mi imagen en el espejo del servicio. Mi traje a medida sigue impoluto aunque mi camisa empieza a perder su impecable blanco nuclear, mi abrigo cuelga de mi brazo junto a mi maletín donde llevo toda la documentación, que he tenido que revisar durante el vuelo, para cerrar la última negociación. Es hora de cambiar mi pinta de hombre de negocios por unos vaqueros, un jersey cómodo, y mis zapatos italianos por unas deportivas, metiendo el resto en la bolsa.

– Copiar la realidad en lugar de arañarla o traspasarla o recortarla y utilizarla como filtro para enriquecer el mundo creado. Es el caso anterior, en el que a la serie de acciones comunes se suma el tópico de mirarse al espejo.

– No vincular ambiente con atmósfera, lo cual significa olvidarse de los colores, los aromas, el clima, las sensaciones.

– Mostrar el ambiente de forma imprecisa y desconectada de la acción.

– Olvidarse de dar pinceladas que permitan hacer más vívidas las conversaciones entre los personajes, a través de las acotaciones del narrador: gestos, mobiliario, movimientos, detalles... o a través de los datos especiales y a su manera que dan los hablantes.

– Abordar una de las vías de la ambientación, el lugar, y hacerlo con una extensa enumeración de todo lo que contiene fijo y en movimiento, mientras olvida las otras vías vinculadas a ese marco como lo son los personajes que están en ese sitio y los que por consiguiente abandona a su suerte. Es decir, que interrumpe el desarrollo de los hechos y el lector se pierde o se aburre. Por ejemplo, coloca a los protagonistas en una cena en aquel restaurante que le encanta desviando el foco hacia el entorno y dejando a un lado a los personajes, que con su actitud anticipaban algo mucho más atrapante.

– Desconocer el marco social del protagonista.

–Detallar aspectos del personaje, pero hacerlo dejándolo suspendido en el aire.

Remedios (claves y secretos)

Advertencias acerca de su uso:

La ambientación no es de ninguna manera un «complemento» más. Es el elemento más abarcador de la narrativa.

No solo da cuenta de un modo sutil de lo que sienten los personajes.

No es solo el «decorado».

No es solo un elemento «externo».

No es solo el espacio en que se mueven tus personajes ni solo atañe a sus sentimientos.

No son solo los rasgos históricos, locales o sociales del medio en que ocurre la acción.

No es solo el conflicto, que además está vinculado a la época en que transcurre la historia y por el tipo de convencionalismos.

Incide en todos los aspectos del relato de un modo o de otro.

Dice Edgar Allan Poe: «Lo narrado debe ser presencia de la cosa dicha y no discurso sobre la cosa. Un ambiente no debe ser como un halo de lo que sucede, sino que debe formar cuerpo con el suceso mismo y, a veces, ser el suceso».

Se evidencia claramente en el cine: son los decorados, la música, los movimientos de cámara, el ritmo, la puesta en escena, los sonidos...

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: puesto que escribir es también mostrar la película, olvidar la función de la ambientación es restarles visibilidad a los personajes, negarles que muestren quiénes son y cómo son.

Comprueba si el ambiente o la atmósfera sugieren una emoción o un sentimiento particular.

Asegúrate de haber seleccionado bien la ambientación para el acontecimiento principal y de si debería ser el mismo u otro para los restantes.

Toma ideas. Así lo consiguen...

Lista de ejemplos para que veas cuántos frentes abarca la ambientación (aunque hay muchos más):

Julio Cortázar se refiere al poder de la atmósfera. Te conviene releer estos cuentos que menciona, para comprender a qué se refiere: «Los hechos despojados de toda preparación saltan sobre nosotros y nos atrapan. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera, así sucede en “El barril de amontillado”, de Poe, o “Los asesinos”, de Hemingway. En cambio, en un relato demorado y caudaloso de Henry James –“La lección del maestro”, por ejemplo– se

siente de inmediato que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en las fuerzas que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña».

Umberto Eco: «Más que hacer ver, es provocarle al lector deseos de ver. El lugar no debería ser solamente un elemento por donde tiene que pasar el personaje, sino que debería contribuir al misterio, a la emotividad, a crear curiosidad, interés. Crear un marco creíble en una novela les permite a los personajes ver, sentir, oír, probar».

Truman Capote es un maestro de la ambientación, en «Recuerdo navideño» instala al personaje en un lugar preciso, de modo que se la pueda ver, y a continuación la describe:

Una mujer de pelo corto y canoso está de pie ante la ventana de la cocina. Lleva zapatos de tenis y un informe suéter gris sobre un vestido de algodón veraniego. Es pequeña y vivaracha como una gallinita de bantam; pero, debido a una larga enfermedad de la infancia, sus hombros son lastimosamente gibosos. Su rostro es singular..., parecido al de Lincoln, así de áspero, curtido por el sol y el viento; pero también es delicado, de fino trazo, y sus ojos son tímidos, color de cereza.

La conclusión: primero situar y después detallar facilita la creación del ambiente. No conseguirás ambientar si describes en el aire.

Luis Sepúlveda, en *El viejo que leía novelas de amor*, destaca un elemento del ambiente por su función relativa al eje temático de la novela; construyó entonces la mesa de patas largas que le servía para comer de pie y para leer sus novelas de amor.

Habitaba una choza de cañas de unos diez metros cuadrados en los que ordenaba el escaso mobiliario; la hamaca de yute, el cajón cervecero sosteniendo la hornilla de queroseno, y una mesa alta, muy alta, porque cuando sintió por primera vez dolores en la espalda supo que los años se le echaban encima y decidió sentarse lo menos posible.

Construyó entonces la mesa de patas largas que le servía para comer de pie y para leer sus novelas de amor.

La choza estaba protegida por una techumbre de paja tejida y tenía una ventana abierta al río. Frente a ella se arimaba la alta mesa.

La conclusión: primero escoger el elemento que refuerza el tema, después «colocarlo» en el contexto.

Raymond Carver, en «El tren», destaca un interrogante que abre una expectativa:

Los escasos viajeros se asomaban a las ventanillas de los vagones y encontraban raro ver a aquella gente en el andén, disponiéndose a abordar un tren a aquella hora de la noche. ¿Qué asuntos les habrían sacado de sus casas? A aquella hora, la gente debería estar pensando en acostarse. En las casas de las colinas que se veían detrás de la estación, las cocinas estaban limpias y arregladas; los lavavajillas hacía mucho que habían concluido su función, todo estaba en su sitio. Las lamparillas de noche brillaban en los cuartos de los niños.

La conclusión: primero plantearse un interrogante que dé juego en la historia y con él abrir una expectativa.

Manuel Vázquez Montalbán dice refiriéndose a su personaje:

Carvalho ha tenido éxito internacional porque no solamente ha reflejado la transición española, sino una transición en un sentido más amplio, la atmósfera de los años sesenta.

Haz la prueba

Al abordar la revisión, practica estos dos movimientos:

Primer paso. Encuadra la historia dentro de un marco claramente limitado sobre el que se muevan los personajes durante el tiempo que dura la historia. Sería un marco que abarque todos los demás y que debería sugerir un ambiente que represente el mundo que has creado.

Segundo paso. Desencuadra. Cuando ya sabes cómo es el ambiente, céntrate en los sentimientos de los personajes y haz un movimiento interrogativo en una doble dirección: 1) qué elementos del ambiente inciden en ellos, 2) qué les afecta en cada momento de la intriga y de qué modo el ambiente creado puede potenciar o diluir ese estado. Entonces agrega, elimina o cambia elementos.

Error n.º 38: echar mano del paisaje o de la meteorología de forma mecánica

El síntoma: adicción al estado del tiempo y sus variaciones para poder iniciar una historia, aunque no se vincule a los hechos de forma significativa.

Los casos

–Dedicar buena parte del texto a un relato pintoresco referido al paisaje, a la época del año, al bienestar que produce la primavera, un tópico, sin profundizar en la repercusión que la primavera provoca de modo especial (qué evocaciones le trae, qué anhelos, qué insatisfacciones) en el sujeto que pasea por allí.

–No captar las resonancias del dato meteorológico o del paisaje escogido, sino quedarse en la superficie.

–Presentar una desproporción entre la narración y la descripción. Entre el estado de ánimo del protagonista por lo que le toca vivir (el hecho) y la morosidad con la que describe la lluvia, el viento, las calles, etc., sin que esa descripción incida o sea consecuencia del hecho principal.

–Al revés, el relato se inicia con una intrincada descripción meteorológica que se contrapone con la acción del párrafo siguiente, y no cumple ninguna otra función, los habitantes de la casa no se inmutan ni se enteran de algo que era innecesario describir con tanta «pasión»: resulta ornamental. No provoca consecuencias. Si la descripción climática no influye en los personajes ni provoca consecuencias, conviene evitar una descripción como la que sigue por más que te dé pena borrar semejante apertura poética para la historia:

Una tupida neblina grisácea y húmeda había envuelto la noche. El invierno estaba siendo tan frío que su capa de hielo cubría el entorno. En lo alto del cielo, la luna contemplaba serena aquel conjunto de casas amontonadas, depositando un ligero velo transparente en lo alto del caserón de los hermanos, que se extendía por todo el pueblo, como si de una mosquitera se tratase, proporcionando así una tenue luz en medio de aquella oscuridad.

Sin embargo, en el caserón señorial habitado por los hermanos todo se desarrollaba con normalidad.

A partir de aquí, se sigue explicando quiénes son los que están en la casa, cómo se relacionan los hermanos, y a ninguno de esos personajes se le ocurre asomarse a mirar la luna o acercarse a la estufa ni hacer ningún otro amago que dé cuenta de ese clima tan inhóspito relatado en el párrafo anterior, y se desaprovecha la posibilidad de contrastar la aparente calma de los habitantes, a pesar de ese clima extremo que campea sobre el lugar, con algún suceso inesperado provocado por dicho clima.

Remedios (claves y secretos)

El efecto que el clima ejerce sobre la escena es poderoso si lo usas con cautela y sabiduría.

Comprueba si has creado un clima favorable o adverso en determinadas escenas, y si es el más conveniente.

El tiempo atmosférico influye en las emociones y así se distorsiona el mundo que nos rodea, nos hace percibirlo de un modo muy distinto según la ocasión.

Por ejemplo, la lluvia es un recurso que se utiliza constantemente en las películas para intensificar el dramatismo de una escena, no sería igual el apasionado beso bajo la lluvia de Audrey Hepburn y George Peppard en *Desayuno con diamantes* que bajo un sol de verano.

Un día de sol transmite alegría, deseos de armonía. Un cielo encapotado sugiere misterio, inquietud, deseos de resguardarse. Una nevada puede ofrecer sosiego o inquietud.

A la vez, puede tener sus razones un personaje para sentir tristeza en un día de sol, permanecer a la intemperie bajo el cielo encapotado o sentir rabia frente a una nevada, dependiendo de su situación. Lo cuestionable es que una vez señalada la temperatura y el clima, no se perciba ninguna relación con los actos o los sentimientos del personaje

Pregúntate si has sabido destacar qué elementos del lugar geográfico inciden en el ánimo del personaje. Cuáles le han resultado más, o menos, estimulantes: el desierto, los valles sembrados, las aldeas, los lagos...

Para unos, la primera amapola o los colores de la primavera suelen ser reparadores, a otros los conduce a la melancolía.

Investiga sus posibles reacciones. Un personaje puede ser abducido por la Naturaleza (la selva, las olas gigantes del mar) o puede enfrentarla.

Analiza las consecuencias. No conducirá a las mismas consecuencias una historia ambientada en París que seguramente incluirá mucha lluvia sobre los techos cortados al bias, que una historia ambientada en Japón que contendrá botellas de sake.

¿Cómo otorgar funciones a una descripción ornamental como la de uno de los casos mencionados?:

Intercalando consecuencias posibles entre las frases descriptivas: por ejemplo, en lugar de «proporcionando así una tenue luz en medio de aquella oscuridad» esto otro: «que los hermanos tomaban como un mal presagio».

Mostrando una conexión entre lo que se describe y los personajes, por ejemplo a través de una comparación: «Una tupida neblina grisácea y húmeda había envuelto la noche como si los habitantes del caserío hubiesen decidido aislarse una vez más».

Evitando reiteraciones y gerundios para otorgarle más dinamismo.

Reemplazando las generalizaciones obvias (provocando el encierro prematuro de todos los vecinos en sus hogares al cobijo de los braseros y las bolsas de agua caliente) por una

puntualización particular.

Toma ideas. Así lo consiguen...

Chéjov:

En mi opinión, una verdadera descripción de la naturaleza debe ser breve, poseer carácter y relevancia. Hay que acabar con lugares comunes como «el sol poniente, bañado en las olas del mar oscurecido, vertió su oro carmesí, o las golondrinas, sobrevolando la superficie del agua, gorjeaban jubilosas». Uno debe atrapar pequeñas pinceladas, arreglándolas de tal manera que con los ojos cerrados se obtenga en la mente una imagen clara. Por ejemplo, si quieres lograr el efecto total de una clara noche de luna, escribe que un trozo de cristal de una botella rota brillaba como una pequeña estrella en el estanque del molino, mientras la sombra oscura de un perro o un lobo pasó bruscamente como una pelota, y así sucesivamente. La naturaleza cobrará vida si no temes comparar sus fenómenos con acciones humanas ordinarias, así como en la esfera de lo psicológico, los detalles son también la clave. Dios nos libre de los lugares comunes. Primero que nada evita describir el estado interior del héroe; tienes que tratar de que se aclare a partir de sus acciones. No es necesario retratar demasiados personajes. El centro de gravedad debe estar en dos personas: él y ella.

Charles Dickens: la niebla a través de la cual se percibe la ciudad de Londres en *Casa desolada* evoca y simboliza a la perfección la deprimente nebulosa del sistema de tribunales británicos del que habla la novela y, además, se vincula con el título.

Para **Albert Camus** el sol como metáfora: el sol implacable como el argelino.

Para **Emilia Pardo Bazán**, el sol abrasador incide en el erotismo

Para **Hemingway** la lluvia continua que cae en *Adiós a las armas*.

Haz la prueba

Pregúntate qué tiene de especial el entorno o el paisaje para tu protagonista. Es una pregunta que deberías hacerte cada vez que el personaje entra en un sitio cerrado o sale a un espacio abierto: qué siente en ese lugar, si la niebla cubre la atmósfera o la lluvia se aproxima, en qué influye en él, cuál es su conexión emocional, así el paisaje o el clima cobran vida.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: controla que haya sido el protagonista el que ha transmitido la presencia del entorno a través de sus ojos, de su mirada, los olores, los ruidos, los movimientos. Se informa acerca de la lluvia repentina, desde lo que mueve en su cuerpo o en su alma: la tristeza que le produce o la atracción por la lluvia tienen que pasar por el sentimiento del personaje, ya sea narrado en primera, en segunda o en tercera persona.

Error n.º 39: escenas desangeladas

Escenas, para nuestros fines, son tanto las que se desarrollan a través de los diálogos, así se intercalen entre lo que se suele llamar resumen o no, como las que muestran a los personajes en movimiento como las de una película, y deben estar construidas de modo que el lector pueda «verlas» y pueda «entrar» en ellas. A la vez debe subyacer en las escenas el sentido de la vida.

Los casos

–No se percibe algo especial, parece copiar una escena real sin extraer la pulpa. Se queda en la copia sin insinuar qué intenta decir a través de la copia. Parece no querer decir nada, como si solamente hubiera sacado la foto. En ese caso, eligió mal el encuadre puesto que una buena foto insinúa mucho más de lo que muestra.

–Colocar acotaciones de forma desordenada y a veces innecesaria. No distinguir la diferencia entre un diálogo que incluya comentarios y opiniones del narrador u otro sin acotaciones.

–No distinguir si las acotaciones le hacen sombra al diálogo y lo convierten en una mera ilustración o si, por el contrario, lo completan y hacen avanzar la acción. Por ejemplo:

–Me voy –dijo Manuel.

Marca una gran diferencia con respecto a este otro:

–Me voy –dijo Manuel, a su mujer, aferrado a una gran maleta creyendo que su hijo no lo escuchaba, pero no reparó en que estaba escondido debajo de la mesa.

–No practicar el método visual que consiste en detenerse en cualquier cosa que pueda parecerle llamativa y prestar atención a las minucias, con especial interés, como si las fotografiaras con la mente. Imagina que allí puede estar contenida la esencia de tu novela, que puede ser una señal que defina un personaje o le otorgue un clima especial a la escena.

–Desarrollar escenas estáticas y poco visibles cuando deberían ser visuales y dinámicas, con elementos concretos ligados a las acciones.

–Apresurar demasiado la escena.

–No ser capaz de seleccionar los rasgos más llamativos, que «indiquen» algo más y muevan las emociones.

Remedios (claves y secretos)

Dos operaciones ineludibles en la escena:

Mostrar:

Ford Madox Ford dice que uno no puede introducir un vendedor de diarios en una historia, ni siquiera por el corto lapso en que tarda en vender un solo periódico, a menos

que podamos describirlo con el suficiente detalle como para que un lector lo vea.

Particularizar:

No se trata de amontonar datos, sino de destacarlos a la luz de un objetivo primordial, con una finalidad, formando parte del conjunto y ofreciendo una información adicional a su mera existencia. En la escena del suicidio de Anna Karénina la atención de Tolstói se concentra en el bolso de la heroína.

Cada escena debe proveer información nueva al lector.

Averigua cuál es el objetivo del protagonista en cada una de ellas, tanto en las dialogadas como en las visuales, y comprueba si lo has conseguido.

Para que la escena sea vívida, la clave está en destacar los aspectos esenciales y elegir uno como motivo temático. En 14, Jean Echenoz condensa en cien páginas el panorama de la Primera Guerra Mundial a través de un paseo en bicicleta.

Asegúrate de que cada escena sea autónoma y a la vez conectada con las restantes. De ese modo, cada una tendrá intensidad propia y agregará una información nueva.

Distintas manera de catalizar los mismos núcleos varían una escena.

Si el primer núcleo es «llegar», por ejemplo, y el protagonista es un joven que llega a un determinado sitio, no será igual el clima de la escena ante las siguientes maneras de llegar:

«Un joven que llega con calcetines rojos, gorra de pana, bermudas y una paloma en el hombro, abrazado a una chica» genera un clima alegre y desenfadado.

«Un joven que llega haciendo malabarismos con una navaja» acelera el clima del relato.

«Un joven que llega acompañado de su familia en un coche» lo detiene al ser una escena cotidiana y conocida para el lector.

Toma ideas. Así lo consigue...

Italo Calvino. En *La aventura de un lector*, la intensidad de las escenas se evidencia porque cada una contiene una acción específica y todas alimentan la intriga principal: la vinculación entre la lectura y el mundo externo. Además, su estructura es armónica: las acciones marcan tres momentos placenteros del hombre: tomar sol, zambullirse en el mar y leer. Están divididos en dos etapas: 1) él a solas 2) él y una mujer.

Estos fragmentos pertenecen a la primera parte, hasta que aparece en una escena, que podría considerarse un punto de giro, el segundo personaje y la intriga se refuerza:

Fragmento A:

Llegó a un lugar donde la pared rocosa caía a pique sobre el mar: la pared estaba atravesada a media altura por una especie de escalón. Allí Amedeo se detuvo. Sobre un saliente plano acomodó su ropa bien doblada.

Fragmento B:

Se dejó caer boca arriba y ya abría con las manos el libro en la página señalada. Así pasó largo rato tendido en la roca, bajo el sol que reverberaba por todas partes.

Fragmento C:

Desde hacía un tiempo Amedeo tendía a reducir al mínimo su vida activa.

Fragmento D:

Más allá de la superficie de la página se entraba en un mundo, antes era más vida que la de aquí, de este lado (...)

Fragmento E:

El sol era ardiente, el escollo quemaba y al cabo de un momento Amedeo se sentía uno con la roca. Llegaba al final del capítulo, cerraba el libro poniendo como señal el folleto publicitario, se quitaba la gorra de tela y las gafas, se ponía de pie medio atontado, y con grandes saltos llegaba a la punta extrema del escollo.

Fragmento F:

Su zambullida era siempre igual, de pez, bastante correcta.

Fragmento G:

No era sin embargo un lector apresurado, famélico. Había llegado a la edad en que la segunda, la tercera o la cuarta lectura dan más placer que la primera.

Fragmento H:

En cierto momento, al levantar la vista, vio que en la playita de guijarros, al fondo de la cala, se había tendido una mujer.

Los datos indican un lugar de difícil acceso: ideal para conseguir su propósito:

Llegó a un lugar donde la pared rocosa caía a pique sobre el mar: la pared estaba atravesada a media altura por una especie de escalón.

Las características del hombre que el narrador muestra: detallista, obsesivo:

Allí Amedeo se detuvo. Sobre un saliente plano acomodó su ropa bien doblada.

La simultaneidad entre leer y otras acciones que ejecuta:

Se dejó caer boca arriba y ya abría con las manos el libro en la página señalada. Así pasó largo rato tendido en la roca, bajo el sol que reverberaba por todas partes.

El aislamiento, que se contrapone con la situación posterior, el encuentro placentero con la mujer:

Desde hacía un tiempo Amedeo tendía a reducir al mínimo su vida activa.

Su ingreso en otro «mundo», el de la lectura:

Más allá de la superficie de la página se entraba en un mundo, antes era más vida que la de aquí, de este lado.

Su contacto físico y placentero con el sol: la amalgama con la lectura, es decir, la amalgama entre todo aquello que le resulta placentero:

El sol era ardiente, el escollo quemaba y al cabo de un momento Amedeo se sentía uno con la roca. Llegaba al final del capítulo, cerraba el libro poniendo como señal el folleto publicitario, se quitaba la gorra de tela y las gafas, se ponía de pie medio atontado, y con grandes saltos llegaba a la punta extrema del escollo.

Su placer en el mar:

Su zambullida era siempre igual, de pez, bastante correcta .

Retoma lo anterior y agrega un dato más, su edad:

No era sin embargo un lector apresurado, famélico. Había llegado a la edad en que la segunda, la tercera o la cuarta lectura dan más placer que la primera.

Punto de tensión. Aparición en escena del segundo personaje visto desde él:

En cierto momento, al levantar la vista, vio que en la playita de guijarros, al fondo de la cala, se había tendido una mujer.

Controla la intensidad de las escenas, su sentido, depende de las voces de los personajes o de la del narrador y reacomoda la extensión de las intervenciones según lo que más convenga.

Haz la prueba

Recuerda una escena cualquiera y, antes de leerla, vuelve a escribirla agregando algo que no hayas puesto en la primera versión.

Retoma una secuencia y escríbela doblando la extensión.

Este ejercicio puede animarte a ampliar aspectos y diálogos, además de ayudarte a explotar más profundamente tu material.

Si una escena no resulta dinámica, reescríbela emulando a Salter en el capítulo 3 de *Años luz*. Y si no lo has hecho, te resultará útil confeccionar previamente la lista de objetos y la de acciones.

Error n.º 40: carencia de detalles esenciales

Es bastante habitual explicar generalidades y no percatarse del gran valor de los detalles particulares, esos diferentes que atrajeron la atención del autor o la autora. Sí, lo contrario a detallar es generalizar, éste es un error grave, como notarás que destaco en los distintos apartados.

Los casos

–Relatar una situación sin especificar pormenores de todo tipo que incrementen el interés por la situación.

–Abusar de la «sonrisa» como reacción de alegría, de beneplácito, de sorpresa, de felicidad del personaje: sonrió, en lugar de expresar ese estado de ánimo con tantos otros detalles distintos a la sonrisa que podemos observar en las personas que se alegran por algún motivo.

–Introducir pinceladas misteriosas en distintos episodios, que no se utilizan en otros momentos del relato.

–No contribuir con los detalles a la cohesión de la trama, explicar situaciones superfluas, redundantes, que seguramente le pasarán desapercibidas al lector o las olvidará pronto.

–Atenerse solamente a detalles visuales.

–Dar una extensa explicación referida al personaje o a la atmósfera en lugar de condensarlos en un detalle que los sugiera.

–Recurrir a los estereotipos como un piano de cola o una estola de visón como símbolo del poder económico, a las galletas caseras como símbolo del cariño de una abuela, al pelo rojo en representación de una mujer excitante.

–No tener en cuenta que ciertos detalles pueden funcionar como anticipaciones de sucesos determinantes.

–Restarle importancia o descartar lo que habrá considerado insignificante en lugar de profundizar en la posible significación de la insignificancia.

Remedios (claves y secretos)

En la elección de los detalles que la mirada (me refiero a su visión de la realidad, no al sentido de la mirada) selecciona, radica el valor trascendente del artista, que invita a comprender y compartir lo que él ha visto. La mirada del artista ve lo distinto donde los demás ven lo obvio, y le otorga una significación especial, así sea un personaje, un ámbito, una situación.

Recorre a todos los sentidos: visual, olfativo, táctil, gustativo, auditivo, al movimiento y la detención. ¿A qué huele la mañana? ¿Qué siente el personaje al rozar el sillón? ¿Qué le

provoca el ruido del motor? ¿Qué sabor tiene esa salsa? Son detalles que te ayudarán a enmarcar los hechos en un contexto más interesante.

Ernesto Cardenal dice: «Hay que preferir lo más concreto a lo más vago. Decir árbol es más vago, o abstracto, que decir guayacán».

Hay que describir con exactitud y vivacidad los detalles, pero no todos poseen igual valor; importan solo aquellos que caracterizan el lugar o al individuo del relato. Hay que darles un determinado peso, conectarlos con la vida que acontece a su alrededor.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: para una narración vívida, conviene que los detalles sean llamativos, enérgicos o tengan algún tipo de significación en el texto.

Toma ideas. Así lo consiguen...

Vladímir Nabókov dice: «Chéjov escribe sobre “pequeños hechos de gente pequeña”, sobre la vida ordinaria de cualquier persona; pero lo original es lo que extrae de esas vidas: consecuencias imprevistas, sutilezas que hacen distinto a ese personaje normal y común. Detecta los pequeños aspectos que definen a un personaje particular y nos da idea de cómo es y en qué época vive». Lo señala en *La dama del perrito*:

Charlan. El autor ha insinuado ya que Gúrov es ingenioso con una mujer al lado; y en lugar de que el lector se lo imagine (ya conocen ustedes el viejo truco de decir que la conversación era «brillante» sin dar demostración alguna), Chéjov le hace bromear de una manera verdaderamente atractiva y seductora. «Se aburre, ¿verdad? Vive uno en... (aquí Chéjov enumera varias ciudades superprovinciales bien escogidas), y no se aburre, pero llega aquí de vacaciones y todo le parece aburrido y polvoriento. ¡Como si viniera uno de Granada!» (nombre especialmente sugestivo para la imaginación rusa). El resto de la charla, de la cual es más que suficiente este botón de muestra, se nos comunica indirectamente. Viene ahora un primer atisbo de ese sistema particular de Chéjov de sugerir el ambiente mediante los detalles de paisaje más concisos, «tenía el mar un color lila, con una senda dorada para la luna»; todo el que haya vivido en Yalta sabe con cuánta exactitud retratan esas palabras la impresión de sus atardeceres de verano. Este primer movimiento de la historia termina con Gúrov a solas en la habitación del hotel, pensando en ella al irse a dormir e imaginando su cuello delicado y frágil y sus hermosos ojos grises.

El siguiente movimiento (cada uno de los cuatro diminutos capítulos o tiempos de que se compone la historia no sobrepasa las cuatro o cinco páginas de extensión), el siguiente movimiento se inicia una semana más tarde. Es un día caluroso y ventoso, con tormentas de polvo; Gúrov se llega al pabellón para servir limonada fría a la dama; luego, por la tarde, cuando amaina el siroco, salen al muelle para ver la llegada del vapor. «La señora extravió los impertinentes entre la muchedumbre», apunta concisamente Chéjov, y esto dicho así, tan de pasada, sin ninguna influencia directa sobre la historia, sin un simple comentario, de algún modo encaja con ese patetismo desvalido del que ya hemos hecho mención.

Después, en la habitación del hotel de ella, su torpeza y su tierno azoramiento se describen con delicadeza. Se han hecho amantes. Ella está sentada con la larga cabellera suelta a los lados del rostro, en la actitud abatida de una pecadora de cuadro antiguo. Hay una sandía sobre la mesa. Gúrov corta una raja y se pone a comérsela sin prisas. Este toque realista es otro procedimiento típico de Chéjov.

Juan José Millás convierte datos banales en el motor de una novela, como por ejemplo la pierna sin depilar en *La soledad era esto*:

A veces un personaje, por alguna razón, aparece en la primera página de un libro depilándose las piernas, se interrumpe eso por una llamada telefónica y esa pierna se queda sin depilar. Yo, de repente o al cabo de tres meses, oigo que la pierna sin depilar va a tener trascendencia, o un significado especial, a lo largo de la novela. Pero ésta es

una tarea de escucha. Es algo que no está premeditado. En relación a ese detalle de la pierna sin depilar, o en relación al bigote postizo (en *Tonto, bastardo, muerto e invisible*), me ha llevado a pensar sobre lo importante que puede llegar a ser lo periférico, o incluso a pensar en que los significados pueden llegar a estar más en la periferia que en el centro.

Haz la prueba

Si sufres de carencia de detalles, un remedio eficaz que da rápidos resultados es observar como si trataras de ver más allá de lo que ves. Es una forma eficaz de documentarte.

Si es en el presente y en tu barrio, entra en las tiendas, escucha los diálogos en el mercado, la actitud de la gente en el ascensor de un edificio, un breve episodio entre dos mujeres mayores y sus perros, ve a la plaza y quédate mirando, y toma nota de todo aquello que pueda condimentar, establecer contrastes, ampliar las significaciones del hilo central. Y aunque sitúes una historia en un lugar conocido por ti, recorre los datos con tu imaginación acechante.

Subraya los detalles que al releer la narración te llamen la atención y que habías pasado por alto, tira de esos elementos y averigua qué más pueden dar de sí, es posible que, si incorporas tus revelaciones, la historia se enriquezca o tome una nueva dirección.

Las preguntas que puedes hacerte frente a los detalles para constatar su validez son:

- ¿Qué miro y cómo lo miro para después integrarlo en un episodio?
- ¿Qué representa para mí ese detalle seleccionado?
- ¿Cómo lo debería ver el narrador que he seleccionado? ¿Igual que yo? ¿Muy diferente?
- ¿En qué incide en el protagonista?
- ¿Pasa desapercibido y después adquiere relevancia o es relevante desde el principio y podría ser el hilo conductor?

Error n.º 41: recurrir a las abstracciones, no mostrar lo concreto

Un síntoma preocupante de algunos es guiarse por la propia imagen mental de la escena y suponer que si escriben amor (la abstracción), muestran la escena concreta de amor. Ya lo dijo Voltaire: «No designes una actitud con el nombre general de “amor” o de “odio”, hay miles de amores y miles de odios, todos diferentes».

Las abstracciones pertenecen a la familia de unos cuantos errores enumerados a lo largo de este libro: linealidad, esquematización, lenguaje ambiguo, girar en torno a algo sin agregar nada nuevo.

Los casos

–No especificar y seguir hablando de lo que hace el personaje, sin aclarar qué es lo que lleva a cabo «diferente esta vez», qué es lo que sabe, hasta mucho más adelante, y cuando al fin lo hace, también es ésta una información velada, poco clara, como si el autor no la tuviera del todo clara o tuviera pudor de sacarla a la luz. El resultado son unas frases vacías de sentido: «Esta vez es diferente, algo ha cambiado y lo sé desde hace meses, aunque trate de esconderlo y creer que todo se solucionará por sí mismo».

–No especificar y además girar en torno a lo mismo conduce a la abstracción:

Después de aquel día, *¿de cuál?* Ana jamás volvió a utilizar un trasto de aquellos *¿Qué clase de trasto? Algo concreto:* hasta que su hija dejó de ser un bebé nunca más la puso a dormir sola en otra habitación. *A continuación no dice nada que no conozcamos, generaliza y gira en torno a un único dato:* Hacía cuatro meses que había sido madre, y aunque estaba realmente cansada por las noches que llevaba sin dormir y la energía que el cuidado de la niña le exigía, también se sentía muy feliz de haber tomado la decisión de tenerla.

Cuando le daba el biberón de las dos, la niña pocas veces llegaba a terminárselo y se quedaba profundamente dormida en su regazo. Entonces con cuidado, Ana dejaba el biberón sobre la mesita y metía a la niña en su cuna.

Después de cubrirla con la colcha, a veces se quedaba mirándola un rato, para asegurarse de que estaba bien. Sentía que era tan frágil, que temía que le pudiera pasar cualquier cosa.

Aquella tarde, después de observarla dormir durante diez minutos, conectó el walkie de su habitación, comprobó que funcionaba correctamente, cogió el aparato receptor de escucha y bajó al comedor a leer. Era uno de los pocos momentos del día en el que podía dedicarse una hora para ella misma.

Mientras pasaba las páginas de su libro, escuchaba en el pequeño aparatito la respiración plácida del bebé dormido.

–Hablar de la injusticia (la abstracción, que no conmueve), convencido de su afán reivindicativo y dando por sentado que ha transmitido el acto injusto, conmovedor.

–Describir a un personaje con generalidades:

Rosa tiene una personalidad impresionante.

Elisa es alta y tiene el pelo castaño.

Amelia es bonita y de cuerpo estilizado.

Diego es atractivo.

Mira la diferencia entre estas dos frases: «Esa tarde, Manuela se sentía desanimada, negativa, insegura», y «Esa tarde, Manuela volvió a su casa, bajó las persianas, se metió en la cama y empezó a llorar».

En la primera frase, sumaria y abstracta, el lector recibe tres calificativos: desanimada, negativa, insegura.

En la segunda, narrativa y concreta, puede observar al personaje en una escena y captar cómo se siente.

La primera frase fatiga. La segunda activa y despierta curiosidad.

Remedios (claves y secretos)

Tanto al escribir como al reescribir actúa como un traductor de tu propio idioma, de modo que te esfuerces en decirlo (mostrarlo utilizando los cinco sentidos y más) con precisión y claridad.

Presenta peculiaridades, que son lo contrario de las abstracciones. Así el lector no solo leerá sino que verá y vivirá lo que le cuentas. Como decía Cortázar, que tal vez leyó a Voltaire: «El amor no es un acto abstracto: el amor es el que ama».

Observa los gestos particulares que otros no miran, como las características y el movimiento de las cejas, el modo de mover las manos en cada circunstancia, la forma de sentarse, la expresión ante una comida apetitosa o cuando está a punto de explotar de ira.

Asegúrate de que los rasgos que distinguen a tus personajes, las cualidades, las peculiaridades o las condiciones que le atribuyes, sean concretas y diferentes, de modo que el lector pueda identificarse con ese personaje que el relato le muestra. De lo contrario, colocará en su lugar a un personaje propio o se retirará rumbo a otra novela.

Por ejemplo, éstas son peculiaridades concretas:

- Una condición: Olga, «la hermana mentirosa».
- Una ocupación: la señora Juana, «la florista».
- Un rasgo: el padre «que cantaba cuando llegaba a la casa».
- Un distintivo: la madre «que pintaba los cuadros de las marinas».
- Un hábito: una mujer que «llora (no se sabe si de emoción o de envidia) cuando otra anuncia que está embarazada».

Controla si has empleado palabras y frases específicas, originales, sorprendentes, que puedan ser fácilmente proyectables en la imaginación.

Registra el lenguaje cotidiano como «viéndolo» por primera vez.

Haz la prueba

Busca en el texto que estás revisando todos los elementos concretos y diferenciados. Si no

los encuentras, ponte a reescribir. Si te cuesta retrabajar los detalles, practica estos ejercicios:

Encuentra las palabras justas para describir lo que observas durante 15 minutos a través de una ventana.

Explica con precisión la diferencia entre las palabras gesto y ademán.

Describe una pera de modo muy personal.

Habla de un hombre de impermeable blanco en el que esa prenda es motora en la intriga.

Error n.º 42: prescindir de los sentimientos

Confeccionar el mapa afectivo del protagonista permite conectar con un personaje más complejo, más vívido. Pero también es conveniente que confecciones tu propio mapa afectivo para el mundo que estás creando o que has creado. Uno y otro no pueden faltar, uno y otro deberían diferenciarse.

Los casos

–Explicar el estado anímico en lugar de mostrarlo.

–No registrar qué tipo de emociones subyacen en la vida del protagonista.

–No registrar qué tipo de emociones subyacen en la vida del autor o la autora mientras escribe el libro.

–No discriminar qué sentimientos básicos o qué estado de ánimo caracterizan a cada personaje en distintos momentos.

–No registrar que a los personajes les afectan los ámbitos en que se mueven, pueden suponerles amargura, como la fiesta de la que la protagonista desea marcharse, o un fuerte anhelo, como un viaje a un lugar particular.

–No conducir al lector hacia un terreno emotivo (que le active a cada lector un sentimiento privado), como podría serlo el de la desgracia o el de la dicha, y que lo lleve a exclamar: ¡sí, esto yo también lo viví!

Remedios (claves y secretos)

Comprueba si has creado imágenes distintas y vivas que apunten directamente al corazón del lector, del modo más visual posible para que experimente la misma emoción que el personaje y así empatice con él o ella.

No es: «Estaba angustiada y sentía mucha vergüenza».

Es: «Se encerró en el cuarto de baño, lloró en silencio, con los puños y los dientes apretados, no se atrevió a enfrentar su imagen en el espejo».

De este modo, el lector deduce su estado de ánimo y la atmósfera incrementa la emotividad.

No es: «Sentía una gran inquietud».

Es: «Iba y venía por la habitación, su mirada pasaba sucesivamente del reloj a la ventana mientras se mordía los labios».

Narrar con cierto tono confidencial suele llegar con más probabilidades al umbral emocional de la historia.

Describir desde la emoción posible del personaje ante lo descrito: la vista de unas

espigas movidas por el viento produce sentimientos muy distintos de los que nos crea la vista de un callejón tenebroso en un suburbio, que nos predisponen a creer que el personaje vivirá momentos alegres o lúgubres.

Por ejemplo, el sitio donde se producen los enfrentamientos no debería haber sido elegido porque sí, sino sabiendo qué impacto emotivo se quiere insinuar.

Matizar con reflexiones necesarias refuerza la emotividad.

También los objetos contribuyen a provocar la emotividad.

Roland Barthes recurre a los zapatos ante esta situación en las playas marroquíes, donde se impide el acceso a los «pobres» y provoca diversas emociones: en el paseo, un adolescente solo, triste y desvalido está deambulando; un policía (casi tan mugriento como él) le mira los zapatos. Esta escena conlleva dos comentarios. El primero se ocupará de la indignación que suscita en nosotros la militarización de las playas, la triste sumisión del muchacho, la arbitrariedad de la policía, la segregación del dinero, el régimen marroquí. El segundo comentario apuntará a que en la ropa del muchacho hay un rasgo que es el signo principal de la miseria: el calzado. Y es el policía quien percibe la infame zapatilla. Entonces sitúa al desvalido, de golpe, en la categoría de los expulsados. El juego no se detiene ahí: el policía va casi tan desastrado como él, salvo en cuanto al calzado ¡precisamente! Sus zapatos son redondeados, relucientes, sólidos, pasados de moda, como todos los zapatos de policía. Y es entonces cuando leemos dos «alienaciones» que se contemplan.

Toma ideas. Así lo consiguen...

Gabriel García Márquez, en el cuento «Solo vine a hablar por teléfono», en el que se abre claramente la pregunta esencial (¿conseguirá María escapar de allí?): «En realidad, estaban apaciguadas con sedantes, y aquel palacio en sombras, con gruesos muros de cantería y escaleras heladas, era en realidad un hospital de enfermas mentales. Asustada, escapó corriendo del dormitorio, y antes de llegar al portón una guardiana gigantesca con mameluco de mecánico la atrapó de un zarpazo y la inmovilizó en el suelo con la llave maestra. María la miró de a través paralizada por el terror».

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: no solo se crea el clima emotivo explicando el sentimiento del protagonista: «Asustada, escapó corriendo del dormitorio», sino que éste debe estar alimentado o estimulado por datos previos: la protagonista viaja sola, va al encuentro de su marido, sufre una avería su coche, por fin un autobús la recoge tras un buen rato en la carretera, no hay más testigos en su entorno que los ocupantes del autobús que pertenecen a un psiquiátrico, su idea es encontrar un teléfono (está escrito antes de la aparición de los móviles) para llamar a su marido, un argumento que la conduce a la desgracia pues es común entre las enfermas.

Kazuo Ishiguro. En *Los restos del día* transmite el sentimiento de incertidumbre o de impotencia mediante el secreto, lo que no se dice. En *Cuando fuimos huérfanos* expresa el

impacto emocional que sufre Christopher Banks y su modo de transmitirlo. Muy interesante su claridad para decidir desde dónde y cómo lo tiene que mostrar: «Es mucho más interesante para mí seguir la línea de pensamientos del protagonista, que a veces se van por la tangente. Debido posiblemente al estado emocional de Christopher Banks, al impacto que sufre, la novela se torna algo desconcertante, como un paisaje irreal. En la segunda parte, los hechos cobran una calidad semejante a la de un sueño. Quería mostrar el mundo según la lógica de Christopher en lugar de retratarle como un loco en un mundo normal. Podría haber dado a entender que Christopher se estaba volviendo un poco loco, pero que el mundo era normal. Por ejemplo, si cuando él llegó a China, hubiera dicho: “Estoy aquí para buscar a mis padres, que seguramente siguen en aquella casa”, yo podría haber escrito que la gente se alarmaba y él no entendía por qué. Pero quería ver cómo era el mundo dentro de su cabeza, ver si todo se desarrollaba según la lógica un poco loca suya: desde su estado emotivo, cree que si consigue encontrar a sus padres, conseguirá evitar la Segunda Guerra Mundial. Hay una parte de él que ve el mundo como lo vería un niño: la desaparición de sus padres y la Segunda Guerra son catástrofes al mismo nivel, en los dos casos, el mundo se hunde. En pintura, es completamente aceptable distorsionar las imágenes según la emoción que quieres expresar. En la ficción, a veces la gente se siente perpleja si la historia se distorsiona de ese modo. Quería pintar una versión de la realidad que no correspondiera a las normas del mundo en el que vivimos, sino que se doblara según los deseos del protagonista y su mundo interior, un mundo en el que, efectivamente, sus padres pueden sobrevivir años y esperar a que él vuelva a rescatarlos, un mundo en el que él puede arreglar todo. Cuando es pequeño y sus padres desaparecen es como si todo su mundo desapareciera. Cuando uno es mayor, se da cuenta de que, aunque eso es algo horrible, no es el fin del mundo».

Haz la prueba

Si te quedan dudas con respecto al manejo de los sentimientos, confecciona el mapa emocional y coloca a cada personaje con una etiqueta: víctima – verdugo – optimista – amargado, etc. Te servirá para controlar el proceso de cada uno, si ha pasado de un sentimiento a otro distinto o si se mantiene igual. Es decir, que marcan la evolución o la detención del personaje.

Analiza si en la activación de los sentimientos han colaborado los siguientes elementos:

- los pensamientos,
- las percepciones,
- los registros corporales.

Y si resultan ser:

- las razones del comportamiento de los personajes,
- consecuencia de las motivaciones,

- el motor de las acciones,
- y pueden conducir a la modificación de planes.

Error n.º 43: incluir objetos que no aportan algo más al relato

El síntoma es atribuirles a los personajes objetos sentimentales para el autor o la autora, pero ajenos a ellos, u objetos tópicos.

Los casos

–Nombrar objetos sin que quede claro cuáles le resultan imprescindibles al protagonista y de qué modo inciden en su vida o en su actuación. Recuerda que Carver hablaba del error de que «aparezcan objetos en el escenario y se suelten a su aire».

–No tener en cuenta el valor de los objetos en las escenas en cuanto al poder de síntesis, para señalar una época o una clase social sin nombrarla.

–Incluirlos de forma arbitraria o tópica. Recuerda: catalizar es «rellenar» de forma que el relleno complete con energía la distancia entre núcleo y núcleo. Así es bastante tópico el vestido rojo para mostrar el momento en que la protagonista se desprende de la angustia; por consiguiente, importará menos que la recurrencia a un vestido especial por alguna razón particular, de ella y de ninguna otra persona.

–No reparar en su poder para caracterizar al personaje. Por ejemplo, la escritora Amélie Nothomb, que se ha creado una imagen de personaje, no podría ejercer ese rol sin su sombrero hongo y el abrigo largo, ambos negros y, últimamente, la copa de champagne.

Remedios (claves y secretos)

Los detalles aportan datos especiales a la historia y dan cuenta del centro temático, como comprobamos en numerosos personajes memorables.

No serían igual Emma, de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, sin el carruaje; Pereira, de *Sostiene Pereira*, de Antonio Tabucchi, sin el retrato de su mujer o la tortilla francesa; el comisario Maigret, de Simenon, sin su pipa, ni Jonsac, de *Los clientes del Averno*, otra de sus novelas, tendría la misma entidad sin el monóculo.

Toma ideas. Así lo consiguen...

Raymond Carver da a cada objeto una trascendencia. Éste es un fragmento de «Vecinos», en el que se sugieren estados de ánimo que aportan dinamismo al conectarse con las acciones: «Esta vez eligió una lata de sabor a pescado para la gata, llenó la jarra y fue a regar las plantas. Cuando volvió a la cocina, Kitty escarbaba en su caja. Al verlo, se quedó mirándole fijamente, y luego volvió a centrar su interés en la caja. Bill abrió todos los armarios y examinó las latas de conserva, los cereales, los comestibles empaquetados, los vasos de vino y de cóctel, la porcelana, la batería de cocina. Abrió el frigorífico. Olió unos tallos de apio, dio un par de bocados al queso Cheddar y entró en el dormitorio mordiendo una manzana. La cama parecía enorme, y la mullida colcha blanca llegaba

hasta el suelo. Abrió un cajón de la mesilla de noche, vio un paquete de cigarrillos mediado y se lo metió en el bolsillo. Luego fue hasta el armario ropero y estaba abriéndolo cuando oyó que llamaban a la puerta».

Acciones y objetos se complementan:

Eligió una lata

llenó la jarra

fue a regar las plantas

volvió a la cocina

escarbaba en su caja

se quedó mirándole fijamente

volvió a centrar su interés en la caja

abrió todos los armarios

examinó

abrió el frigorífico

olió unos tallos de apio

dio un par de bocados

entró en el dormitorio

abrió un cajón de la mesilla de noche

se lo metió en el bolsillo

fue hasta el armario ropero

James Salter, en *Años luz*, introduce una escena aparentemente intrascendente centrada en la compra de unas camisas a medida, que sin embargo mediante el diálogo entre el sastre y Viri, el protagonista, sobre un tema banal muestra que hacer las cosas bien provoca una satisfacción que conduce al aprecio de uno mismo. Así, el sastre se dice para sí: «Conrad, te han faltado por desgracia estudios y tus arcas no están muy boyantes, pero hay algo indiscutible, que sabes de camisas», y al despedirse, Viri se sorprende de tener que esperar tres semanas para que su pedido esté listo, pero le convence la explicación: «Cuando las vea se quedará sorprendido de lo rápido que se han hecho». Al salir, Viri llama a su amigo Arnaud y le recomienda que conozca a Conrad, uno de «esos doce hombres cuya existencia es vital para el mundo».

Haz la prueba

Recorre tus textos buscando los objetos de todo tipo que has empleado y comprueba que tu protagonista conduciría realmente ese modelo de coche, si el estado en que lo tendría

sería el sugerido (o si no está sugerido) o si ese vestido rojo con el que la has vestido ante su cambio anímico realmente le pega.

Al revés, imagina qué objeto podría caracterizar a tus personajes si no les has otorgado ninguno y analiza si podrían reforzar la falta de concreción del relato.

Error n.º 44: no reparar en las funciones que ejerce el tiempo

Un síntoma frecuente es empezar el cuento, la novela o el capítulo con una frase en la que el despertador adormece al lector: «Sonó el despertador. Marcaba las siete. No había puesto la alarma e iba a llegar tarde».

Los casos

–No asociar el tiempo con la voz narrativa que, entre otros, marca un tiempo subjetivo y un tiempo psicológico, un tiempo objetivo y un tiempo de la acción.

–Otorgarle a los artefactos indicadores del tiempo (despertador, reloj, móvil) el lugar de detonante sin que la detonación tenga importancia.

–Pretender imitar el tiempo real. Hacer avanzar la historia respetando el orden lógico: mañana-tarde-noche; primavera-verano-otoño-invierno; infancia-adolescencia-adulterancia-ancianidad; lunes-martes-miércoles-jueves-viernes-sábado- domingo, etcétera, o caracterizar las acciones de un personaje siguiendo la sucesión temporal: «levantarse, lavarse los dientes, ducharse, vestirse, tomar el desayuno...», que, en la ficción, suele ser más efectivo transgredir para evitar la monotonía de lo conocido.

–Contar cada día de la vida de un personaje si solo importa uno de esos días.

–Emplear siempre el mismo tiempo y modo verbal, sin plantearse otras posibilidades que le permitirían producir una historia más vívida, más dinámica.

–Presentar discordancias internas entre los datos temporales y crear así una desorganización de los hechos, puesto que el hilo temporal funciona a la vez como soporte argumental.

Remedios (claves y secretos)

Controla el orden de los acontecimientos: si el principio, medio y final del relato coinciden con el orden lógico que puede darse en la vida real verifica si dicha lógica es imprescindible.

Explora otros tiempos verbales para el mismo relato y decide si el utilizado es el que «cuenta mejor».

Ten en cuenta estos mecanismos útiles por su aporte a la narración:

La prospección: anunciar algo que va a ocurrir, un acontecimiento futuro. Permite adelantar un acontecimiento con una pincelada acerca de lo que va a pasar. Su función: activar la tensión.

La analepsis (en inglés *flashback*): regresión en el tiempo, altera la secuencia narrativa,

llevando la narración a una visión retrospectiva o una escena del pasado, que se presenta de forma repentina mediante el recuerdo, un sueño, delirios, cartas, confesiones. Puede considerarse una digresión necesaria, puesto que gracias a esa escena, se comprende mejor lo que está pasando en la historia. Su función: aclarar un incidente, hacer avanzar la narración o cambiar el hilo informativo del relato con alguna intención.

Un ejemplo: estás narrando el problema de una joven que se cuestiona su historia de amor. En ese caso, recurrir a la estructura del flashback le puede permitir distanciarse y ejercer una doble mirada: 1) sobre sí misma (acerca de quién fue y de quién es ahora) y 2) sobre el destinatario de su amor. De ese modo, puede sacar conclusiones, tomar decisiones o cambiar de actitud.

La aceleración es tomar un segmento breve del texto para un período extenso en la vida del personaje. Su función: economizar lenguaje.

La desaceleración es tomar un segmento largo del texto para hablar de un período breve. Su función: profundizar o indagar en un aspecto clave.

Intercalar estos mecanismos crea un dinamismo particular en una novela.

Según el sentido que le hayas querido dar a la historia, podrías haber empleado entonces una distorsión del tiempo narrativo. Intercalar acontecimientos del presente, del pasado y del futuro con el objetivo de comprender el presente a partir del pasado. O podrías haber llegado a un tipo de distorsión tan extrema como la que vemos en *Pedro Páramo*, de Rulfo, en que el tiempo se quiebra, se deshace, y hasta el concepto mismo resulta desconocido, los personajes permanecen inmóviles cuando avanzan en el espacio: son como apariciones, como sombras.

Considera un tiempo externo: referencias históricas. Y un tiempo interno: enfocado desde un punto de vista subjetivo.

Comprueba si la duración de la historia que has contado es la más acertada, así como la manera en que has manejado el paso del tiempo, si la duración y el período se relacionan. Si entre el inicio y el final pasa una generación, abarcará seguramente distintos períodos en los cuales variarán muchos aspectos.

Ten en cuenta que la historia puede extenderse a lo largo de un día, de un año o varias generaciones. Por ejemplo, *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, transcurre en cinco horas, *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf, transcurre a lo largo de un único día. *Personajes desesperados* de Paula Fox transcurre en tres días, *Cien años de soledad*, de García Márquez, ocupa a tres generaciones; en otras novelas no es tan evidente, pero se puede suponer perfectamente, y siempre responden a la intensidad de lo relatado, también el tiempo se vincula con el proceso emocional del protagonista.

La edad es otro aspecto relacionado a tener en cuenta, un dato que no puede ser relativo ni arbitrario.

Error n.º 45: olvidarse de las conexiones y las transiciones

Grave enfermedad es no establecer los enlaces imprescindibles, así sean evidentes o subyacentes. Cuando falla la continuidad entre las distintas partes del texto es que fallan las conexiones o las transiciones, así sea en la historia o en el discurso.

Los casos (graves)

–Los capítulos que conforman la estructura de la novela aparentan ser una enumeración de momentos aislados, se alejan del eje que debería enlazarlos y que permitiría que la acción avanzara, que el relato creciera y mantuviera el suspense.

–Perder de vista las posibles transiciones en los capítulos, entre los tiempos o los lugares, en la acción, que son mecanismos que alimentan el interés.

–Mostrar un inventario de párrafos que no constituyen una trama. No vincular las ideas principales de los párrafos con el eje.

–Pasar sin una transición clara de los pensamientos de un personaje a los de otro, o de una acción a otra. Así no se sabe de parte de quién está el narrador, y el lector se pierde.

–No anticipar pistas y retomarlas más adelante.

–Desconocer las conexiones causales y temporales.

Remedios (claves y secretos)

Repara en la diferencia entre conexiones (vínculo, ligadura, relación, encaje de las partes, articulación, enlace, neuronales) y transiciones (paso, desplazamiento, tránsito, correlación, eslabón, nexos, empalme, de red).

Transiciones. Controla cómo se desliza una escena hacia la siguiente, si faltan nexos entre párrafos, entre secuencia y secuencia, entre capítulos. Para ello, puedes observar cómo lo hace James Salter entre las escenas de sus cuentos y sus novelas, un maestro de las transiciones.

Conexiones. Algunos dicen que las frases no tienen necesidad de enlaces, que es el sentido lo que las liga. Sin embargo, compruebo que es al revés, que el conector acertado les otorga sentido.

Toma ideas. Así lo consigue...

Sandra Cisneros en *La casa de Mango Street*, que escojo por su particularidad en la manera impecable de conectar los elementos de la historia de forma subyacente.

De modo sutil, los enlaces están dados por la voz que narra. Consta de cuarenta y cuatro episodios que son a la vez narraciones breves e independientes y capítulos de una novela,

enlazados por la voz de la protagonista adolescente, Esperanza Cordero, quien comenta con un interlocutor implícito anécdotas concernientes al barrio donde vive, mezcladas con las intervenciones de la Esperanza adulta, a modo de reflexiones.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: considerar como un tipo de conexión necesaria el hecho de que cada frase provoque consecuencias que incidan en el contexto.

Haz la prueba

Cada capítulo debería conectarse a su manera con los demás teniendo en cuenta que las conexiones ligan los momentos clave de cada uno, y así se crea el hilo de la progresión narrativa. Pero ya sabes que no debe hacerse necesariamente de forma explícita, sino también subyacente, como hemos visto, entre muchos otros posibles ejemplos, en *La casa de Mango Street*.

Cada párrafo debería empezar y acabar en torno al mismo nudo temático. Un párrafo mal construido empieza con una idea y acaba con otra.

Por lo tanto, si al releer encuentras dos ideas clave en el mismo párrafo, sepáralas en dos párrafos.

Si, en cambio, has desarrollado la misma idea en distintos párrafos, reagrupa en uno solo.

Comprueba que sus conexiones, ya sea mediante los signos de puntuación o mediante los conectores adecuados, sean las óptimas.

En el discurso puedes utilizar esta lista de conectores, algunos más adecuados para un relato de ficción; otros para los de no ficción. Según el que escojas, cambia la dirección del mensaje.

Adición: y, además, encima, de igual forma, asimismo. Igualmente, del mismo modo, por otra parte. Por otro lado, por su parte, a su vez. Por añadidura, por demás, incluso, inclusive.

Advertencia: mira, oye, ¡eh!, ¡cuidado!

Causa: puesto que, dado que, entre otras razones.

Cierre discursivo: en fin, por fin, por último, resumiendo.

Comparación: como, igual que...

Consecuencia: en consecuencia, por consiguiente, entonces. Así que, de modo que, de manera que, por ende. Por ello/eso, por lo que, de ahí que, así pues, por ese/ tal/ dicho motivo/ razón/ causa. Por (lo) tanto, pues.

Contraste y contraargumentación: por el contrario, frente a, de manera parecida. Aunque, a pesar de (que), pese a (que), si bien. Pero, sin embargo, no obstante, ahora bien, con todo, aun así, de todas formas. Mientras que, en cambio.

Corrección: bueno, o sea, mejor dicho, rectificando.

Conclusión: en fin, bueno, a fin de cuentas...

Digresión: por cierto, a propósito...

Efecto: por eso, por consiguiente, así, por lo tanto.

Ejemplificación e inclusión: por ejemplo, pongo por caso, tal como.

Énfasis: pues sí que, claro que...

Explicación o matización: es decir, esto es, a saber...

Intensificación: es más, más aún, máxime.

Orden: en primer lugar, además, por último.

Restricción: si acaso, hasta cierto punto, si bien...

Resumen: en resumen, en resumidas cuentas...

Tematización: en cuanto a, por lo que se refiere a...

Transición: por otra parte, en otro orden de cosas.

Ubicación temporal: entretanto, mientras que, mientras tanto, poco después...

Más sobre este tema en mi libro *Gramática para escritores y no escritores* (Alba), del que tomé la información.

Error n.º 46: olvidarse de los contrastes

El contraste es otro remedio esencial para activar una narración carente de intensidad y tensión y, a la vez, para profundizar en un asunto.

Los casos

–Contar algo de un modo lineal y previsible.

–Resolver el final de modo pobre, cuando podía haber establecido cierta conexión con el inicio y averiguar cuál era el mejor contraste, y recurrir a los opuestos como forma más interesante de desenlace.

–No tomar en cuenta el contrapunto como forma de relacionar los personajes y la técnica que permite crear contrastes productivos.

Remedios (claves y secretos)

Se puede crear una atmósfera de terror si se la contrasta con otra previa de calma. De hecho, como en las pesadillas, donde todo es inevitable, puedes emplear un tono impasible que conduzca a la aparición de la desgracia.

Conviene trabajar a partir de contrastes para conseguir efectos de realce:

Entre los sonidos leves y la aparición de un grito.

Entre un clima calmo y cálido y una situación fuerte.

Entre un lugar bucólico y un hecho inesperado y violento.

Toma ideas. Así lo consiguen...

De hecho, la acción de contrastar contiene en sí misma la posibilidad de asombrar, de preparar al lector en una dirección y, con habilidad narrativa, llevarlo al opuesto.

En estos ejemplos, puedes captar la utilidad de los contrastes con fines diferentes, entre otros: profundizar, otorgar credibilidad, producir el inicio, mostrar la verdad interior,

Salter, en *Años luz*, contrasta a Viri, el protagonista, con otros hombres, como un modo de profundización.

Ricardo Piglia, en *El camino de ida*, presenta el contraste entre dos momentos de la vida del protagonista y así instaura el cambio en el inicio:

Estaba perdido, desconectado, hasta que por fin –por azar, de golpe, inesperadamente– terminé enseñando en los Estados Unidos, involucrado en un acontecimiento del que quiero dejar un testimonio.

Gabriel García Márquez, en *Cien años de soledad*, establece el contraste entre un tono imperturbable y los hechos imposibles, que de ese modo resultan creíbles.

Patricia Highsmith emplea como mecanismo habitual el contraste entre la pasividad y

el espanto, entre un tono casi monótono, sin inflexiones pasionales, y los hechos truculentos. No emplea adjetivos ni exclamaciones que orienten hacia lo siniestro. Sugiere así el suspense desde las primeras páginas y los peores vaticinios se cumplen de modo inexorable.

Albert Camus, en *El extranjero*, opone la reacción personal frente a lo socialmente correcto y muestra así la verdad de una conducta, que vehiculiza en Meursault, un joven que asiste al entierro de su madre con indiferencia, qué mayor contraste para la mirada social:

... pensé que, al cabo, era un domingo de menos, que mamá estaba enterrada, que iba a volver a mi trabajo y que, después de todo, nada había cambiado...

John Dos Passos en *Manhattan Transfer* establece el contrapunto entre los personajes que se mueven en distintos ambientes neoyorquinos y alterna los núcleos narrativos en los capítulos.

Milan Kundera lo establece dentro de una descripción estática en esta escena de *La inmortalidad* en la que el contraste entre el ambiente completo y un elemento mínimo, los ojos hinchados de Laura, sugiere el problema:

Imaginemos ahora el salón como el escenario de un teatro: en el extremo derecho está la chimenea; en el lado opuesto la biblioteca cierra la escena. En medio, al fondo, hay un sofá, una mesa baja y dos sillones. Paul está de pie en medio de la habitación, Laura está junto a la chimenea y mira fijamente a Agnes, que se halla a dos pasos de distancia de ella. Los ojos hinchados de Laura acusan a su hermana de crueldad, incompreensión y frialdad.

Ford Madox Ford en los primeros capítulos de *El buen soldado* emplea la yuxtaposición y contrasta lo yuxtapuesto. Narra el recuerdo de un pasado estable e ilusorio, por una parte, y un presente caótico y perturbador, por otra. Y así pone al descubierto infidelidades, engaños, pasiones, celos y odios. Es una conjunción de lo que el protagonista presencié y malinterpretó y de lo que le contaron, que le provoca la revelación y la duda («¿Quién sabe?», repite).

Fredrick Brown emplea el contraste entre lo posible y lo imposible en un minicuento de una línea en el que el protagonista no es cualquier hombre sino el último y en el que la acción puntual encierra un dato escondido:

El último hombre sobre la tierra sintió que llamaban a la puerta.

El hombre.....presentación del personaje

sobre la tierra.....desarrollo

último.....nudo o conflicto

sintió.....clímax

llamaban a la puerta.....desenlace

Error n.º 47: el conjunto está desequilibrado y falla la unidad

El diseño del conjunto da lugar a la unidad de la historia, es como una buena coreografía, transmite cierta magia. Se percibe una vez acabada la novela; no, durante su producción. Precisamente, si todo encaja, si la unidad está lograda, el lector podrá volver atrás si algo le ha quedado poco claro y podrá atar cabos porque los cabos están ahí.

Los casos

- No mantener una cierta jerarquía entre las ideas.
- No amoldar el tono a esas ideas.
- Dosificar de forma desordenada la información.
- Agregar explicaciones obvias.
- Incorporar un exceso de personajes que cuentan la historia. Por consiguiente, el punto de vista crea el desequilibrio.

Remedios (claves y secretos)

Una historia tiene una forma, un diseño, que si no se percibe, aunque los personajes sean atractivos; los diálogos, creíbles, sigue fallando. Henry James, refiriéndose a un relato concreto, lo dijo de este modo: «Me gusta todo menos el conjunto». Es en este sentido en el que una historia se asemeja a un organismo, que vive, fluye, evoluciona, se transforma, de modo que si todo encaja, el lector suele necesitar volver atrás, releer para constatar algo leído en el camino y así recomponer el conjunto. Es diferente en cada relato y se relaciona con la mirada de la vida, la disposición emocional del escritor.

Comprueba si la narración que has llevado a cabo es coherente en su conjunto, teniendo en cuenta que coherencia es la relación de necesidad entre las partes y el todo.

Controla si falla la coherencia en el interior de una oración, de un párrafo o de una secuencia.

Por otra parte, sea el que sea controla si el punto de vista escogido está bien llevado, de modo que contribuya a la sensación de unidad.

Haz la prueba

Tener en cuenta que una buena historia es un juego de tensiones y distensiones, te puede servir para analizar la situación argumental por parcelas y a la vez ligadas entre sí:

El momento inicial debería contener los códigos que hay que descifrar a lo largo del libro. Si has arrancado mal, es posible que no consigas la unidad.

El momento siguiente o la interferencia. Revisa la trama. Podrías haber desarrollado

mucho un solo núcleo y poco los siguientes.

El choque de ambos momentos. Una variante es que el choque no provoque una situación argumental, sino apenas un destello.

El desenlace. Observa si se percibe cierta conexión entre el principio y el final.

Si no consigues encontrar dónde está el fallo, guarda lo que hayas escrito durante un tiempo y ponte a escribir algo diferente. El inconsciente es sabio: es posible que si lo alimentas con nuevos elementos, establezcas la conexión que te faltaba y sepas cómo aprovechar esa situación que habías aparcado. Françoise Sagan comenzó libros que abandonó un tiempo y cuando los retomó se dio cuenta de que debía cambiar alguna de las parcelas.

Error n.º 48: confiar en el qué más que en el cómo

Tanto lo que cuenta el narrador como el lenguaje mismo. Qué se cuenta (la historia) y cómo se cuenta (el discurso) deben ser coincidentes y convergentes.

Los casos

–Entusiasmarte con una historia o con un argumento y escribirlo sin reparar en que esa manera de escribirlo no es la que pide esa historia y que podría ser más conmovedora enfocada desde otro lugar, con otro tono, o incluyendo otros personajes, o empleando fragmentos en lugar de capítulos, o incluso con frases más extensas o muy breves que respondan a la respiración de lo que quiere transmitir. La serie de posibilidades es casi infinita.

–Da la impresión de que ha encontrado al fin algo extraño o fuera de lo común con lo que puede lucirse, y lo ha llevado a la pantalla o a la página redactado sin hacerse preguntas y sin reflexionar. La redacción procede de la mente, no de los sentimientos y la verdad personal, que es la verdadera fuente de la escritura creativa.

–Olvidarse de narrar con un tono que dé cuenta de la indagación en una doble dirección: la externa (acerca del hecho en sí) y la interna (qué me conmueve profundamente por este hecho que estoy contando).

–Importarle lo anecdótico y nada más.

Remedios (claves y secretos)

Volvemos a las bases: si sabes de qué quieres hablar, si sabes por qué te atrae esa historia, sabrás que escribirla es hacerlo con tu propia mirada, hurgando en esa razón profunda que hace que la elijas y no puede interesarte ninguna de las historias geniales que tus amigos te proponen. A continuación, la clave estará en cómo contarla.

Más de un escritor tras muchos años de experiencia afirma convencido que temas hay unos pocos básicos e incluso los argumentos podrían ser unos pocos; las variantes pertenecen a la manera de ser contados, en las que se pone en evidencia el tiempo en el que vive el autor.

Un cuento no se compone de una serie de sucesos diferentes, sino de la profundización de un incidente que se expande y va dejando a su paso una ristra de sugerencias, de modo que el lector intenta indagar a partir de lo que el relato le ofrece en torno a un solo centro de interés. Y si proviene de los fantasmas del autor, aunque sea un episodio insignificante, la significación se la dará la manera en que esté contado.

Ya sabes que cualquier incidente produce placer al escribirlo cuando encuentras el tono (matriz del «cómo»).

El argumento (el «qué») tendrá su peso si aciertas con la manera de contarla: el tono, la

trama y el ritmo.

Una buena historia fluye. No solo se cuenta a través de la historia sino también a través del discurso. No es casual que Proust haya analizado con lupa el variado uso que hacía Flaubert de los tiempos verbales.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: no es que cambie la perspectiva porque colocamos un punto y aparte. Es al revés: el punto y aparte que cierra un párrafo es una consecuencia del cambio de perspectiva.

Thomas Pynchon construye un mundo particular como un rompecabezas, con muchas piezas diferentes, pero como tiene la fuerza de lo auténtico se percibe como un todo.

Error n.º 49: no controlar el ritmo particular

No se puede generar un mundo propio si no estableces su ritmo, la música que fluye y en ese fluir lo modela.

Los casos

–Ralentizar y apagar el ritmo en una historia que escribió un alumno de taller. De entrada prometía dinamismo y provocaba interés, hasta que me encontré con descripciones generales, obvias e innecesarias: el protagonista volvía de Berlín, ansioso por encontrarse con una persona que, según él, si venía a su encuentro le cambiaría la vida; si no venía, tendría que volver derrotado a Berlín. La tensión era máxima. Llegó al aeropuerto, lo esperaba su padre, el encuentro sería al día siguiente. Hasta allí todo bien. Pero... A partir de allí, me topé con la primera de la serie de descripciones que se sucedieron después de la llegada a su casa, igual a cualquier llegada a una casa de ese tipo y que podría haber enfocado desde el sentimiento que lo embargaba y que, nuevamente recurriendo a la descripción, trasladó a la alegría de su madre al verlo. Lo hace desde una distancia emocional que diluye también la emoción del que lee:

Mi padre pulsa el control remoto que se encuentra en la guantera y la puerta comienza a moverse lentamente con ese sonido eléctrico similar a la de un ascensor antiguo, dejando ver que se oculta detrás de ella y de esos muros color terracota. La estructura de la casa se mezcla con el paisaje que separado por la piedra del acantilado cae al mar, dejando al descubierto la belleza del Mediterráneo con un fondo de montes frondosos de pinos. Las vistas convierten el lugar con un toque mágico de un valor incalculable. La ley de costas ya no permite construir este tipo de propiedades y el ayuntamiento ha intentado arrebatarla varias veces. Mi familia ha gastado mucho dinero en abogados para mantenerla, ya no solo por su valor sino porque cada rincón está lleno de nuestra historia y recuerdos familiares. Circulo lentamente hasta estacionar el coche al lado de la piscina. Apago el motor, mientras mi padre saca la maleta, saludando a una silueta en el porche. Mi madre, una señora rubia de media melena y de espigada figura, espera con los brazos en cruz protegiéndose del relente marino. Salgo apresuradamente del coche para encontrarme con ella y a la altura del porche me abraza mientras sus lágrimas se deslizan por sus mejillas feliz de tenerme en casa de nuevo.

–Sufrir de afán informativo, Sobrepassar las necesidades musicales de la novela con notas fuera de tono o extensas informaciones. Se engolosina con la explicación del árbol genealógico del protagonista y se descompensa la partitura.

Remedios (claves y secretos)

Asegúrate de haber empleado el lenguaje con precisión.

Por ejemplo:

La selección de enunciados largos y complejos, con predominio de la subordinación, provoca la impresión de lentitud narrativa, de calma, de estatismo.

Los enunciados cortos y sencillos, con predominio de la yuxtaposición, de la coordinación o de oraciones simples, dan impresión de dinamismo, de velocidad, de movimiento.

La ausencia de nexos da una mayor rapidez a la descripción. La multiplicación de nexos le confiere lentitud y estatismo.

Motivos cercanos piden escenas cortas y un ritmo rápido. Motivos lejanos piden escenas más largas y crean un ritmo más lento y contemplativo, que varía según sea el tema o el dramatismo de las escenas.

No se trata de recargar la escena con pensamientos que no vienen a cuento o descripciones que se alargan artificialmente, sino de introducir breves reflexiones, de algunos respiros entre acción y acción, o reflexiones que, en realidad, son revelaciones y agilizan el ritmo.

Toma ideas. Así lo consiguen...

Richard Ford ha concebido a Frank Bascombe como un ser bastante cínico, que analiza todo, desencantado, y sus frases reveladoras agilizan el ritmo, como ésta de *El Día de la Independencia*: «La mayor parte de la gente, una vez que alcanza determinada edad, se enfrenta día tras día con la idea de plenitud y se aferra a todas las cosas que alguna vez formaron parte de ellos, como un modo de mantener la ilusión de que están plenamente presentes en la vida».

André Gide, en *Paludes*, consigue un ritmo equilibrado y ameno al fusionar tres registros distintos bajo la narración del mismo narrador: el diario en el que consigna cuanto ha hecho, una agenda para someterse a la disciplina de lo que debe hacer y un libro, titulado *Paludes*, cuyo héroe, el *Títero de las Bucólicas*, vive en una apartada y serena ociosidad. En suma, construye un mundo propio, el territorio del tiempo perdido, de la inactividad gozosa, pero también del paludismo, de la enfermedad (vinculada al hecho mismo de escribir); y su creador se debate, al contrario que su héroe, entre las incitaciones y las paradojas de una vida dirigida a lo imprevisto, o de otra definida por la monotonía y la repetición... que acaso puedan ser la misma.

Haz la prueba

Una vez que compruebes qué necesitas, ya sea dinamizar o ralentizar el ritmo, ten en cuenta estos remedios:

Las acciones dinamizan el ritmo. No se trata de enumerar tantas acciones que parezca un muestrario y, en contra de lo perseguido, el relato resulte esquemático, sino que cada acción debe conducir a un nuevo asunto, aunque sea mínimo. Visualiza la imagen de alguien tejiendo o bordando, elige el punto que prefieras y no dejes hilos sueltos ni te equivoques de punto.

Intercala diálogos entre las acciones, siempre y cuando tus personajes necesiten hablar y hazlo visualizando ahora una melodía en la que diálogos y acciones se ofrezcan mutuamente el paso como hacen los instrumentos musicales en la orquesta.

Las reflexiones, el lenguaje poético y el retórico, que retiene los momentos de acción,

los pasajes descriptivos ralentizan el ritmo.

Error n.º 50: sombras que tapan la claridad

La claridad depende también en buena medida de la información dada, del orden y la dosificación, de la sintaxis y la puntuación. Se opone al discurso rebuscado.

Los casos

–Presentar las ideas en un desorden similar al caos.

–Recargar el relato de descripciones enciclopédicas con términos herméticos, más propios de un manual que de un texto de ficción.

–Presentar frases incompletas.

–Presentar un texto mal puntuado.

–Abusar de los circunloquios y las redundancias.

Remedios (claves y secretos)

«A veces reflexiono un cuarto de hora para poner un adjetivo antes o después de un sustantivo. Procuro contar: primero con verdad, segundo con claridad lo que pasa en un corazón. No veo más que una regla: ser claro», confiesa Stendhal.

Asegúrate de que la formulación de la idea principal del libro brille por su claridad, así como las ideas principales y las secundarias de los párrafos.

Evita la «inflación palabraria», como dice Eduardo Galeano: «El lenguaje tiene que ser llano y sencillo, lo más sencillo y claro posible». Y daba como ejemplo el de un pescadero que rotuló sobre la entrada de su tienda: AQUÍ SE VENDE PESCADO FRESCO. Pasó un vecino y le dijo: «Es obvio que es “aquí”, no hace falta escribirlo». Y lo borró. Pasó otro vecino y le dijo: «Es innecesario escribir “se vende”, ¿o acaso regala usted el pescado?». Y lo borró. Y solo quedó PESCADO FRESCO. Y pasó otro vecino y dijo: «¿Acaso cree que alguien piensa que vende pescado podrido, que escribe “fresco”...?». Y lo borró. Ya solo figuraba PESCADO, cuando otro vecino pasó y le dijo al pescadero: «¿Por qué escribe “pescado”? ¿Acaso alguien dudaría de que se vende otra cosa, con el olor que sale de aquí?». Y concluye: «Las únicas palabras que merecen existir son las palabras mejores que el silencio».

En cuanto a la oración simple correctamente construida, revela sencillez, mientras que el uso frecuente de la oración compleja, especialmente de la subordinación, es indicativa de complejidad y elaboración intelectual.

Un consejo de Chéjov a Máximo Gorki: «Al corregir las pruebas, tacha muchos de los sustantivos y adjetivos. Usas tantos sustantivos y adjetivos que la mente del lector es incapaz de concentrarse y se cansa pronto».

Si yo digo: «El hombre se sentó sobre el césped» lo entenderás de inmediato. Lo

entenderás porque es claro y no pide un gran esfuerzo de atención. Por el contrario, si escribo: «Un hombre alto, de barba roja, torso estrecho y mediana estatura, se sentó sobre el verde césped, pisoteado ya por los caminantes; se sentó en silencio, con cierto temor y tímidamente miró a su alrededor», no será fácil entenderme, se hará difícil para la mente, será imposible captar el sentido de inmediato. Y una escritura bien lograda debería ser captada inmediatamente, en un segundo.

Evita el énfasis. Derrochar superlativos cuando no son imprescindibles quita fuerza al texto.

Dosifica los términos como «equivocadísimo» o «fantásticamente», es decir, adjetivos o adverbios terminados en *ísimo* o en *mente*.

Elimina circunloquios, rodeos innecesarios, que desvíen el interés del núcleo principal.

Haz la prueba

Para alimentar la claridad, te conviene repasar casi todos los errores señalados a lo largo de estas páginas; el que cometas irá en contra de la claridad y alimentará la oscuridad de tu relato: desarmonía, frases que no tienen función o no conducen a ninguna parte, puntuación desacertada, esquematismo, falta de transiciones, y un largo etcétera.

Entre otras puntualizaciones, comprueba si los adjetivos combinados con los elementos concretos generan la atmósfera requerida. No es igual hablar de «una sala suntuosa», que de «una sala pequeña» o de «una sala» a secas, por ejemplo.

Error n.º 51: el título no invita a entrar en el libro

El título constituye un texto independiente. ¿Estás enamorado del que has «encontrado» para tu relato? Para muchos, aparece antes que la novela. Para otros, es dificultosa su búsqueda y su elección. Pero no puede ser fruto del amor a primera vista, toca sopesarlo en varias direcciones. Es el primer contacto con el lector. Entonces...

Los casos

–Resulta imposible de retener.

–No provoca empatía.

–Es rebuscado.

–No se destaca entre los miles de títulos que hay en las mesas de las librerías.

Remedios (claves y secretos)

Asegúrate de que sea la condensación máxima del cuento, de la novela, del ensayo, implica un ejercicio de concisión.

Si lo has escogido de entrada como detonante de la historia y es anterior a la escritura, constata si sigue siendo válido.

Si lo estás buscando ahora que has acabado la novela, recuerda que debe dar cuenta del nudo principal.

Averigua si provoca el deseo de leer la novela o el cuento o lo que sea que titule. Asegúrate de que sea realmente la puerta a un mundo distinto y si sugiere sorpresa.

Toma ideas. Así lo consiguen...

Ernest Hemingway dice: «Cuando he terminado una historia o un libro, hago una lista de títulos, hasta cien. Luego elimino, y a veces termino eliminándolos todos». Tomó el título *Adiós a las armas* de un poema de George Peele y *Por quién doblan las campanas* de un poema de John Donne. *El viejo y el mar* es el resultado de un proceso de eliminación. *París era una fiesta* lo encontró su mujer, Mary, en una carta que Hemingway escribió a un amigo: «Si has tenido la suerte de vivir en París de joven, entonces, allá donde vayas el resto de tu vida, te perseguirá; París es una fiesta móvil».

William Faulkner: *El ruido y la furia* está extraído de la quinta escena del acto V, de *Macbeth*: «Es una fábula contada por un idiota, llena de ruido y de furia que no quiere decir nada».

Scott Fitzgerald: *El gran Gatsby* se lo sugirió su editor, él había llamado Trimalchio a Gatsby y había elegido *Trimalchio in West Egg*.

Margaret Mitchell, *Lo que el viento se llevó* también se lo sugirió su editor, ella había

elegido Pansy.

Dashiell Hammett mantuvo su título *El halcón maltés*, aunque su editor insistía en que la palabra «*falcon*» era difícil de pronunciar y que «si un lector no podía pronunciar bien un nombre le daba vergüenza entrar en una librería y pedir el libro».

Juan Marsé dice: «A veces se me ocurre muy pronto y otras veces me cuesta mucho, incluso he llegado a terminar la novela manejando tres o cuatro títulos a la vez, y cuando tienes demasiados títulos es que no tienes ninguno. Al final te tienes que decidir».

Haz la prueba

Analiza la construcción de los títulos y compara con el que has creado a ver si lo tomas como definitivo o no. Algunas de esas construcciones son las que siguen tomados al azar de mi biblioteca:

Una palabra única, un sustantivo, *Éxodo* de Leon Uris.

Uno o varios nombres propios, *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, *Lila y Flug* de John Berger, *Livia* de Lawrence Durrell; *Petronille* de Amélie Nothomb.

Sustantivos comunes, *Rayuela* de Julio Cortázar; *El amante* de Marguerite Duras; *Plegarias atendidas* de Truman Capote.

Una referencia a una segunda persona, *No digas noche* de Amos Oz, *Tú no te quieres* de Natalie Sarraute.

Una frase de sujeto y predicado, *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes; de tiempo, *Un verano sin hombres*, de Siri Husdvedt; una indicativa de lugar, *Al otro lado del canal* de Julián Barnes; de personaje, *El hombre que miraba pasar los trenes* de Georges Simenon; de tiempo, de una imagen interior, *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos; de un objeto, *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas.

Error n.º 52: no regular la desmesura

La exageración puede resultar poco creíble e incongruente cuando es desproporcionada, casi cómica.

Son numerosos los mecanismos productores de la desmesura. Controla si has empleado alguno de ellos de modo efectivo: la hipérbole, el pleonismo, la exclamación, la acumulación, etc.

Los casos

–Caracterizar en exceso a un personaje.

–Emplear los signos de exclamación en lugar de dar a entender la gravedad de los hechos a través de los hechos mismos, mediante las acciones o mostrando detalles de la escena.

–Exagerar empleando el tono enfático. «Sus vísceras se sacudieron ante el chirrido sobrecogedor de los frenos que le anunciaba el fatal encuentro.»

Remedios (claves y secretos)

La hipérbole es una expresión excesiva para la idea expresada. Se pueden exagerar sentimientos, acontecimientos, reacciones, virtudes y defectos, circunstancias, noticias. En principio, si la has usado, deberías tener clara la intención al haberlo hecho y si los efectos conseguidos merecen la pena de mantenerla o no.

Su uso correcto: suele ser empleada con buenos resultados en la novela rosa, en las de terror, las de aventura, las de ciencia-ficción o para generar humor. Para caricaturizar a alguien o algo en textos de tono satírico o amoroso. Por ejemplo, en *Gargantúa y Pantagruel*, Rabelais emplea un discurso hiperbólico que se orienta hacia la parodia: «Y, mientras deliberaban así, Gargantúa los puso con las lechugas dentro de un plato de la casa, grande como el tonel de Citeaux, y con aceite y vinagre y sal, se los comía como aperitivo antes de cenar».

La hipérbole puede ser el resultado de una comparación, siempre tendiendo hacia la parodia: «Era tan delgado que limpiaba las mangueras por dentro».

O de una metáfora que permite potenciar una imagen: «Su llegada fue un torbellino».

Sacan partido de la hipérbole los refranes o las frases hechas: «llover a cántaros», «dormir como un tronco», «tiene serrín en la cabeza».

Toma ideas. Así lo consiguen...

J. D. Salinger: el discurso informal, que incluye la exageración y la hipérbole, otorga garantía de espontaneidad. Es así como Holden, el protagonista de *El guardián entre el centeno*, expresa la fuerza de sus sentimientos: «fumando como una chimenea», «como si

no se hubieran visto en veinte años», «caérseles la baba», con una sintaxis simple y frases sin complicaciones.

García Márquez le ha dado especial importancia a la hipérbole en *Cien años de soledad* para construir su universo de ficción. Le permite el intercambio entre lo real y lo mágico. La emplea en distintos planos.

En la *caracterización de los personajes*, por ejemplo, refiriéndose a José Arcadio Buendía:

conservaba su fuerza descomunal, que le permitía derribar un caballo agarrándolo por las orejas.

Y cuando pierde la razón le atan a un árbol:

(...) necesitaron diez hombres para tumbarlo, catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio.

En los *deseos*: Úrsula y Fernanda desean que el primogénito de Aureliano Segundo llegue a ser Papa. Lo envían al seminario y a Roma, pero él no tiene vocación. El sueño de Úrsula fue un espejismo.

En los *actos*:

Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades.

En los *sentidos*, el olor, referido a José Arcadio:

Tampoco fue posible quitar el penetrante olor a pólvora del cadáver (...). Cuando concibieron el recurso desesperado de sazonarlo con pimienta y comino y hojas de laurel y hervirlo un día entero a fuego lento, ya había empezado a descomponerse.

También puede indicar la *tragedia*: el coronel tuvo «diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas», «fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años».

Error n.º 53: las reiteraciones y la redundancia brillan por su exceso

Evita las repeticiones usando las mismas palabras e incluso usando otras (salvo que sea una muletilla para caracterizar al personaje).

Los casos

–Juntar dos palabras que repiten el mismo significado (redundancia léxica):

Alarma del despertador

Fenómeno climático

Niebla espesa

Lluvia torrencial

Accidente fortuito

Antecedentes previos

Autopsia de un cadáver

Beber líquidos

Caer eliminado

Cita previa

Colofón final

Completa seguridad

Aceite oleoso

Lo parto por la mitad, en dos partes

Nieve fría

Blanco inmaculado

Llueve a cántaros

–Si el objetivo es enfatizar, es un error hacerlo con reiteraciones.

En *Eva Luna*, de Isabel Allende, encuentro algunas reiteraciones innecesarias. Este fragmento es el momento en que Eva Luna se decide a plasmar sus cuentos con la máquina de escribir:

Preparé un café negro y me instalé ante la máquina, tomé una hoja de papel limpia y blanca, como una sábana recién planchada para hacer el amor y la introduje en el rodillo. Entonces sentí algo extraño, como una brisa alegre por los huesos, por los caminos de las venas bajo la piel. Creí que esa página me esperaba desde hacía veintitantos años, que yo había vivido solo para ese instante, y quise que a partir de ese momento mi único oficio fuera atrapar las historias

suspendidas en el aire más delgado, para hacerlas más.

Veamos:

Adjetivos reiterativos son sinónimos en el contexto: «tomé una hoja de papel limpia y blanca».

Comparación que reitera lo que ya señaló mediante los adjetivos anteriores: «como una sábana recién planchada para hacer el amor y la introduje en el rodillo».

Abstracciones: «Entonces sentí algo extraño».

Otra comparación en la frase siguiente a la anterior de modo que reitera esa sensación extraña: «como una brisa alegre por los huesos, por los caminos de las venas bajo la piel».

Remedios (claves y secretos)

La redundancia y el pleonismo no son lo mismo, el pleonismo justifica su uso porque otorga fuerza.

Aunque a veces se usa la redundancia léxica para producir un efecto intensificador o expresivo (por ejemplo el efecto de veracidad que se consigue con la expresión «¡lo vi con mis propios ojos!», más redundante que «lo vi»), evita las redundancias cuando son simples rellenos.

Usa el pleonismo (empleo de palabras innecesarias: «volar por el aire») cuando aporta expresividad.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: algunos de los mecanismos considerados errores pueden ser aciertos en un contexto adecuado. Entre ellos, la repetición.

Es necesario recordar que la repetición (e incluso la reiteración) no siempre son descartables. Hay muy buenos ejemplos de su riqueza para diseñar el mundo que ha creado un escritor emblemático, como Samuel Beckett, por ejemplo, en *Esperando a Godot*, la obra teatral en la que los personajes marginales se repiten y repiten las mismas palabras para escucharse y ocupar el espacio vacío que los espanta y la contradicción está entre la palabra y la acción.

Ejemplo:

Vladimir: ¡Qué difícil!

Estragón: ¿Y si cantarás?

Vladimir: No, no. (Piensa) Lo único que podemos hacer es empezar de nuevo.

Estragón: Lo cierto es que no me parece difícil.

Vladimir: Lo difícil es empezar.

Estragón: Podemos empezar con cualquier cosa.

Vladimir: Sí, pero hay que decidirse.

Estragón: Es cierto.

(Silencio)

Vladimir: ¡Ayúdame!

Estragón: Pienso.

(Silencio)

Vladimir: Cuando uno piensa, oye.

Estragón: Cierto.

Vladimir: Y eso impide reflexionar.

(...)

Estragón: ¿Qué hacemos ahora?

Vladimir: Mientras esperamos.

Estragón: Mientras esperamos.

Error n.º 54: perder de vista la efectividad de la palabra: sufrir de ceguera léxica

Cada palabra cuenta. Si empleas las palabras porque sí, sin reparar en ellas, si las usas con indiferencia, es posible que también les resulten indiferentes a tus lectores.

Los casos

–Olvidar que las palabras tienen su fuerza particular que se potencia o decae en el contexto.

–Utilizar palabras «potentes», pero fuera de contexto. Una palabra potente puede debilitar tu historia.

–Usar palabras rebuscadas o ampulosas, creyendo que son más cultas, pero que producen un clima de libro de texto o informe, en lugar de las de las conversaciones corrientes, que combinadas con acierto producen atmósferas más agradables: usar descender por bajar; letrado por abogado.

–Abusar del lirismo. Confundir densidad con florituras verbales.

–Usar eufemismos. Tanto si tus personajes están al servicio de la historia o tienen vida propia, haz que digan lo que deban decir y apártate de los eufemismos creyendo también que resultan más «literarios»: persona de color: por negro/a – persona de la tercera edad: por viejo/a – dar a luz: por parir – persona invidente: por ciego/a.

–Olvidar que cada palabra tiene su fuerza.

Remedios (claves y secretos)

Elige las palabras adecuadas, las precisas (para lo cual es imprescindible el buen uso de una gramática y de todo tipo de diccionarios), y así construye frases que tengan unidad y fuerza. Precisas significa: necesarias (es necesario aquello que se precisa) y ajustadas (exactas).

Las condiciones para elegir las palabras son las siguientes:

Dominar el propio idioma.

Conocer el significado exacto.

Evitar el empleo de palabras que te resulten atractivas por una cuestión afectiva, pero que no respondan al significado que les atribuyes. Especialmente, cuando no se tiene demasiada práctica de la escritura, es conveniente evitar los vocablos complejos.

Preferir los vocablos significativos. Evitar las palabras huecas que no expresan nada, anulan lo significativo y están exentas de originalidad: bonito, angustiado, maravilloso, algo.

Revisar el significado estricto en general.

Preferir las connotativas, mejor que las denotativas, por su poder de sugerencia.

Comprobar las posibles asociaciones de unas palabras con otras.

Si es necesario, recurre a las tareas de la horticultura: limpiar, mondar, podar, talar, efectuar cortes, sombras o claros, y aplícalas a tu trabajo de revisión, especialmente controla los excesos y limpia los «sobrantes».

Cada palabra contribuye al crecimiento del relato o a su desmoronamiento. Una sola frase que no esté justificada puede quitarle fuerza; Rudyard Kipling decía que para él era más importante lo que tachaba que lo que dejaba.

No emplees dos o tres palabras para decir lo que puedes expresar con una («pudo» en lugar de «le fue posible»). Ni términos aproximados cuando hay otros exactos («no saber» en vez de «ignorar» – «templo musulmán» en vez de «mezquita»).

Haz la prueba

Relee una cantidad de páginas que hayas escrito y toma nota de las palabras narrativas que contienen.

Hay algunas más narrativas, más concretas o más específicas, como carta o cuchillo o puente o traicionar o perturbador o desasosegante.

Hay otras menos narrativas, más ambiguas, que deberías evitar: las expresiones intemporales (una hermosa mañana, etc.); las ampulosas, pero vacías (libertad, solidaridad, justicia, etc.); las psicológicas referidas al sentimiento de un personaje (angustia, depresión, etc.).

Deberías encontrar un buen porcentaje de palabras no ambiguas y sí particulares. De lo contrario, algo está fallando en el discurso.

Un ejemplo: Gabriel García Márquez en *El general en su laberinto*, reemplazó las siguientes palabras: «Pero un soldado que parecía en estado de éxtasis, por el sopor de la hora, lo sacó del engaño con la verdad».

Por: «Pero un sargento, que parecía en estado de estupor por el bochorno de la hora, lo apabulló con la verdad».

En otra página, el general advierte a Santander: «O me mata usted o, por Dios, lo mato yo». En la versión final, prefirió una forma más directa: «O me pega un tiro o se lo pego yo».

Si debes ajustar el texto, mira si has establecido el campo semántico más propicio (palabras que apuntan hacia un mismo propósito de sentido y organizan el texto). Si no es así, hazlo.

Error n.º 55: desaprovechar el aporte de la sintaxis

No ordenar las palabras o las frases según su mayor impacto.

Los casos

–Mencionar la causa antes del efecto, o la reacción a algo, por ejemplo, el miedo, antes de la acción que lo causa.

–Describir la consecuencia antes que la causa. Si en una frase se utiliza cuando, mientras que, antes, durante, hasta que, después de, desde... escribir primero la causa y después la consecuencia. O la acción y luego la reacción.

Remedios (claves y secretos)

La yuxtaposición permite sugerir la simultaneidad de las impresiones recibidas.

La coordinación introduce la sucesión de los distintos componentes de la narración.

Con oraciones más largas puedes emplear la yuxtaposición en lugar de la subordinación, que produce estructuras más complejas.

Por tanto, no conviene introducir más que una subordinada por oración. Cuando aparezcan más, podemos considerar la posibilidad de sustituir el pronombre relativo «que» por un punto seguido y abrir otra oración.

El orden otorga el sentido al libro entero y a la frase. No es lo mismo colocar la información más impactante al inicio que al final.

La palabra o la parte final de una frase es la que retiene el lector. Si confeccionases una lista de razones, la última razón debería ser la más potente.

La colocación de la acción fuerte depende del sentido dentro del contexto o del efecto que se pretenda conseguir. Impacta cuando se coloca la acción en el inicio:

1) Importa más el hecho. No importa el dato temporal. El lector se preguntará cómo fue y por qué lo mataron o si se suicidó:

Murió de un tiro en el pecho esa madrugada.

2) Importa más el dato temporal, seguramente tuvo importancia que fuera ésa y no otra madrugada. El lector se preguntará qué habría pasado esa noche:

Esa madrugada murió, de un tiro en el pecho.

Así lo consigue Juan José Saer, en *La pesquisa*, combinando frases breves y largas consigue un efecto muy eficaz. En este fragmento, dos breves con una excesivamente larga:

Allá, en cambio, en diciembre, la noche llega rápido. Morvan lo sabía. Y a causa de su temperamento y quizás también de su oficio, casi inmediatamente después de haber vuelto del almuerzo, desde el tercer piso del despacho

especial en el bulevar Voltaire, escrutaba con inquietud las primeras señales de la noche a través de los vidrios helados de la ventana y de las ramas de los plátanos, lustrosas y peladas en contradicción con la promesa de los dioses, o sea que los plátanos nunca perderían las hojas, porque fue bajo un plátano que en Creta el toro intolerablemente blanco, con las astas en forma de medialuna, después de haberla raptado en una playa de Tiro o de Sirón –para el caso es lo mismo– violó, como es sabido, a la ninfa aterrada.

La relación entre las frases apunta a lo siguiente:

- la primera sitúa al lector en la escena;
- la segunda abre una expectativa;
- la tercera introduce al protagonista, amplía la información de la primera con respecto al entorno y refuerza la expectativa con la expresión «con inquietud».

Haz la prueba

Escoge párrafos que no acaben de convencerte y cambia de lugar las frases a ver qué resultados obtienes.

Error n.º 56: frases enfermas

Las mismas enfermedades que vimos a lo largo de estos errores y otras más reaparecen en las frases.

Los casos

–No reparar en que una frase debería tener una finalidad, una dirección.

–Comenzar con tópicos. Evita comienzos como «Esto sucedió hace muchos años» o «Ésta es la verdadera historia de cómo...».

–Querer decir todo en una frase. Explicar de más:

Siempre le estaré agradecido a Jaime porque fue una de las pocas personas en mi vida que no me abandonó, el único que consiguió que mi corazón se alegrara cada vez que pensaba que podía recurrir a él y también por lo que hizo por mí tiempo después, cuando me quedé en la calle tirado y sin familia.

Elimino las frases que diluyen la tensión y quedaría así:

Siempre le estaré agradecido a Jaime por lo que hizo por mí cuando me quedé en la calle tirado y sin familia.

–Escribir frases como las del ejemplo siguiente, que proporcionan idéntica información: «Su sonrisa era dulce; sus labios, carnosos; su mirada, seductora. Era muy atractiva». Por lo tanto, al corregir eliminamos una de ellas.

¿Cuál conviene eliminar? La segunda: Era muy atractiva».

¿Por qué? Porque no muestra.

–Tampoco una frase como ésta: «Sus ojos recorrieron el jardín».

Es igual que: «Eva recorrió el jardín con la mirada».

¿Por qué? Porque los ojos no actúan por cuenta propia. Es el personaje quien ejecuta la acción de recorrer con la mirada.

–No utilizar palabras sobrantes dentro de una oración. No aportan ni mayor claridad ni más fuerza a la idea expresada:

Quería ir a la fiesta, pero sin embargo, no pude asistir.

Quería ir a la fiesta, sin embargo, no pude asistir.

Se debe contestar el examen en un lapso de tiempo determinado.

Se debe contestar el examen en un lapso determinado.

Desfilaron los soldados del ejército.

Desfilaron los soldados o Desfiló el ejército.

Tengo mi opinión personal al respecto.

Tengo mi opinión al respecto.

Mi permiso de conducir sigue vigente en la actualidad.

Mi permiso de conducir sigue vigente.

–Escribir con frases rebuscadas, que hay que leer más de una vez para entenderlas:

Pero en este devenir imparable del sucesivo paso de los días, a menudo, quizás demasiado a menudo, sufrimos algún bache que cambia bruscamente el Norte de nuestra brújula vital, dándose irremediabilmente un violento giro de todos nuestros puntos cardinales.

Se podría reemplazar, por ejemplo, por esta otra: «Pero con el paso de los días, nuestra vida puede dar un giro total».

–Usar frases o expresiones intrusistas: el narrador intruso se entromete mencionando los motivos por los cuales el personaje actúa, ya sea porque ha llegado a una conclusión, porque responde a una pregunta, etc., en lugar de darle el poder al personaje. Las expresiones de la intrusión son: concluyó, pensó, se preguntó, consideró, realizó... y de ese modo le resta autonomía al personaje. Por ejemplo:

Consideró que había llegado al límite. Debía matarla.

En lugar de: «Llegado al límite, debía matarla».

–Recargar con comparaciones la narración. En *Eva Luna*, de Isabel Allende, a muchos les atrapa la historia a pesar de que, además de las redundancias que hemos visto, presenta comparaciones que también reiteran lo ya dicho.

–No sacar partido de los matices narrativos que una comparación aporta, como la perplejidad, la inquietud, la precisión, lo natural y lo sobrenatural.

Remedios (claves y secretos)

Advertencias para tu «consumo» personal:

De las palabras que las constituyen y la vinculación entre ellas depende la eficacia de las frases.

«La joven del vestido rojo estaba sentada en la sala de espera» no produce igual efecto que esta otra: «La joven del vestido rojo espió con disimulo en la sala de espera», ni que esta otra «La joven del vestido rojo asomó la cabeza con desparpajo en la sala de espera».

Las expresiones «espió con disimulo» o «con desparpajo» agregan tensión emocional, abren preguntas que tal vez unas líneas o unas páginas o unos capítulos más adelante se conocen o al menos empiezan a conocerse las razones en cada caso.

También el tipo de frases caracteriza el estilo. Alberto Moravia usa frases simples; Marcel Proust, complejas y largas.

La frase larga produce un texto moroso; la breve, mayor precisión y contundencia.

El poder de cada palabra en la frase se comprueba en el siguiente ejemplo. La tensión de una frase como ésta: «Empecé a sentir miedo».

Puede aliviarse con dos palabras: «En fin, empecé a sentir miedo».

Asegúrate de que al comparar muestras nuevos aspectos de la realidad descrita.

A veces, comparar dos objetos que no presentan ninguna relación aparente (como el bar de un restaurante y una cueva) nos permite iluminar algo conocido con una luz nueva y más intensa.

Toma ideas. Así lo consiguen...

Jean Echenoz: «Cuando construyo una frase determinada, cuando trato de precisar lo que esa frase está encargada de decir, busco efectos de sonoridad. Tiene que bascular la frase, si uno se queda con lo que había planeado no acaba de cuajar». Así, un día dejó de escribir diálogos clásicos. «Me parecía artificial. Abandonarlo fue intentar no pasar por un artificio. Hubo un momento en que el diálogo me parecía algo demasiado fácil. Y decidí dinamitarlos e integrarlos en el texto sin escisiones».

Planifica sus obras como mecanos: «No escribo, construyo. No invento, elaboro. No imagino, me documento». Las primeras versiones nunca son las definitivas. «Una vez acabada la novela, leo los capítulos y los vuelvo a empezar de cero. En mi caso, un libro solo comienza a parecerse a mi idea inicial a partir de la cuarta versión». Establece un paralelismo entre el pianista que ensaya una y otra vez la misma partitura y la labor del escritor que escribe varias veces la misma novela.

En su última novela, dice que intentó «poner la gramática del cine al servicio de la novela. Pretendo que se comprenda, pero también que se vea». Para ello, emplea la alternancia de las personas gramaticales en sus textos, que le permite ampliar las situaciones. Acude al respecto a un símil cinematográfico: «En la escena de la masacre final de *El precio del poder*, la película de Brian de Palma, el director recurre a cinco cámaras. En mis novelas, para «filmar» cualquier escena, yo dispongo de seis personas verbales, las tres del singular y las tres del plural (yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos, en la misma novela), es decir que tengo una cámara más que Brian de Palma.

Paul Auster emplea a menudo frases secas, que aparentan decir lo imprescindible, pero que la información que ofrecen es tan esencial que sugieren mucho más.

De *El país de las últimas cosas*: «Éstas son las últimas cosas –escribía ella–. Desaparecen una a una y no vuelven nunca más».

De *Leviatán*: «Llegó sin previo aviso, entrando una noche en el patio en un baqueteado Chevy azul, pasó aquí un par de días y luego desapareció de nuevo. Mientras tanto habló sin parar. Habló tanto que casi me asustó. Pero fue entonces cuando me enteré de su historia, y dado lo decidido que estaba a contarla, creo que no omitió nada».

Modos de uso de frases comparativas que «alumbran»:

Gabriel García Márquez, *Los funerales de la mamá grande*: «La inminencia de la muerte removi6 la extenuante expectativa. La voz de la moribunda, acostumbrada al homenaje y a la obediencia, no fue más sonora que un bajo de 6rgano en la pieza cerrada,

pero resonó en los más apartados rincones de la hacienda».

Edgar Allan Poe, «El corazón delator»: «Sin duda, debió de ponerme muy pálido, pero seguí hablando con creciente soltura y levantando mucho la voz. Empero, el sonido aumentaba... ¿y que podía hacer yo? Era un resonar apagado y presuroso..., un sonido como el que podría hacer un reloj envuelto en algodón».

Mario Benedetti, «Lo demás es selva»: «Attention, please», dijo alguien, desde un sillón profundo y negro. Era el llamado universal de los trasatlánticos. Pero aquí era solo una voz delgada, un hilo de voz. El alguien era un muchachito deshuesado y descarnado, algo así como un croquis de persona, con unas orejas puntiagudas como alitas y unas manos danzantes.

Arturo Uslar Pietri, «La lluvia»: «Al rato, molesto por aquel silencio y aquella quietud que no hallaba cómo romper, empezó a caminar lentamente como un animal enorme y torpe, casi como si quisiera imitar el paso de un animal fantástico, advirtió que lo estaba haciendo, y lo ruborizó pensar que pudiera hacerlo para divertir al niño».

Jorge Luis Borges, «El sur»: «La primera frescura del otoño, después de la opresión del verano, era como un símbolo natural de su destino rescatado de la muerte y la fiebre».

Ernest Hemingway, *El viejo y el mar*: «Pero ninguna de esas cicatrices era reciente. Eran tan viejas como las erosiones de un árido desierto».

Haz la prueba

Algunos críticos hablan de frases esclerotizadas («estuvo a las puertas de la muerte», «temieron seriamente por su salud»). Revisa y evítalas.

En cuanto a las comparaciones que alumbran, «compara» con las que has usado, o prueba a usarlas a ver si «remedian» la aridez que podrías notar en el que estás revisando. Puedes ampliar la lista y verás que cada una lo hace en alguna dirección.

Error n.º 57: el empacho lingüístico: el tópico

Un síntoma: abusar de los escalofríos «que le recorren todo el cuerpo...».

Ya sabes que un cliché es un tópico, una frase hecha gastada por el uso. Automáticamente, o por comodidad, se recurre a esas expresiones, pero para ser un buen escritor hay que despedirse de automatismos y comodidades. Es hora de saber que el París novelesco no está solamente en Les Deux Magots o el Café de Flore y la Brasserie Lipp de tantas postales. Busca tus propias expresiones y tu propio lugar, y estarás curado.

Los casos

–Enumero una lista de metáforas gastadas y, como si fueran contraindicaciones para tu empacho lingüístico, evítalas:

Un corazón de piedra

Ojos azul cielo

Dárselo en bandeja de plata

Pétrea mirada

Sudar profusamente

Un grito la sobresaltó

Pasar por el aro

Hablar por los codos

Respiró profundamente

Con mis propios ojos

De tal palo tal astilla

Ojos negro azabache

No levantar cabeza

Devanarse los sesos

Anunciar con bombo y platillo

Defender a capa y espada

Hombre de pelo en pecho

Tratar a cuerpo de rey

Por los cerros de Úbeda

Por amor al arte

Cada oveja con su pareja
Las paredes oyen
Por descontado
Mirar por encima del hombro
Hacer realidad los sueños
Se llevó la palma
Dar palos de ciego
Su caballo de batalla
No levanta cabeza
Me devané los sesos
Se armó la gorda
En camisa de once varas
Pegado a las faldas de su mamá
La gallina de los huevos de oro
Estoy con el alma en un hilo
Gato por liebre
Ya es hora de que le bajes los humos
Aquí hay gato encerrado
Vamos al grano
Se le vino el cielo abajo
Tuvo que desvestir un santo para vestir otro
No tiene pelos en la lengua
Lo tomé al pie de la letra
Se le vino el mundo encima
Lo dejé con un palmo de narices
Lo puso de vuelta y media
Marcha a todo tren
Sudar tinta
Una aguja en un pajar
Zapatero a tus zapatos

Matar el tiempo

El remedio (claves y secretos)

¿Se te han escapado algunos clichés en la narración?

Combatirlos es particularizar aquello diferente que te llama la atención.

Son fórmulas ingeniosas, por cierto, pero le resultan tan familiares al lector que no las registra. Reemplázalas por una idea acorde con tu propia visión.

Martin Amis dice que todo escrito literario es una «campaña contra los tópicos. No solo los tópicos de la pluma, sino los tópicos de la mente y los tópicos del corazón».

Puede haber sido un hallazgo para el que lo inventó, pero ya no produce ningún efecto. A pesar de parecer poéticos por ser figuras retóricas, como la metáfora, son obvios.

Error n.º 58: no reparar en que hay sustantivos más narrativos que otros

Una enfermedad bastante extendida es no reparar en que los sustantivos resultan narrativos cuando se les permite ejercer sus propiedades en el contexto, los hay más impetuosos (torrente, estruendo), más eróticos (cortina, sujetador...), más amenazadores (cuchillo, abismo), y un largo etcétera.

En un texto literario, los sustantivos tienen buena parte del poder, se pueden vestir con diversos ropajes, se pueden disfrazar y renacer según el sentido del contexto. No lo olvides.

Los casos

–Echar mano de los sustantivos habituales por comodidad.

–Abusar de los sustantivos abstractos creyendo que producen un efecto emotivo cuando producen una gran ambigüedad.

–No recurrir al diccionario para buscar los sustantivos más connotativos.

Remedios (claves y secretos)

Qué se consigue con su empleo:

Sustantivos *concretos* son los que nombran a seres u objetos materiales, perceptibles por los sentidos.

Otorgan más realismo al texto, aunque también dependen en buena medida del resto del discurso y de la superación de la ceguera léxica.

Ejemplo:

«El dibujo en el libro, el libro en la mesa, la mesa en la sala, la sala en la casa, la casa en el puerto».

Sustantivos *abstractos* son los que nombran conceptos y cualidades de objetos. Derivan de adjetivos y de verbos mediante los sufijos -era, -ura, -ez, -ad, -ancia, -anza, -encia, -ida, -ada, -ción, -sión, -xión (borrachera, dulzura, pequeñez, caridad, abundancia, confianza, indolencia, salida, madrugada, comprensión, reflexión). Con ellos se abre la historia al darle un matiz reflexivo o afectivo al texto si los usas teniendo en cuenta esta intención; de lo contrario podrían cerrar la narración en lugar de abrirla.

Ejemplo:

Abren la historia gracias al contraste que provoca el matiz tonal:

«Su dulzura y su comprensión contrastaban con la indolencia y la incomprensión de su hermano».

Cierran la historia, son impenetrables colocados de modo directo:

«Ella era un dechado de dulzura y comprensión».

Así lo consigue Miguel Delibes, en *El camino*. Recrea el uso de un sustantivo del que se abusa en la prosa y en la poesía, estrellas: «También a mí me dan miedo las estrellas y todas esas cosas que no se abarcan o no se acaban nunca».

Error n.º 59: caer en la trampa que tienden los adjetivos

Los adjetivos son los virus de la escritura y todavía no se ha creado la vacuna para erradicar su ataque. Sin embargo, a diferencia de otros virus, contienen una riqueza especial para los seres privilegiados que consiguen conquistarlos.

Los casos

–Colocar dos o más adjetivos juntos para expresar una misma idea y, en lugar de recalcar, como seguramente pretendía, solo consigue confundir.

–No percatarse de que el adjetivo debería ampliar (y no adornar) el significado del sustantivo.

–Yuxtaponer varios epítetos a un sustantivo de modo compulsivo e inoperante (si todos son válidos, la significación de uno tapa al otro), en lugar de colocar solamente el que englobe a los demás como si fuera el común denominador.

Remedios (claves y secretos)

Deberías tener en cuenta si los adjetivos escogidos refuerzan o destacan desde un punto de vista novedoso un rasgo distintivo del sustantivo, si consiguen llevar el pensamiento del lector hacia algo no mencionado que el adjetivo sugiere.

Recuerda:

Propios: realzan una cualidad propia del sustantivo (sol redondo). *Accidentales*: indican una cualidad pasajera (sol tímido). *Subjetivos*: son los personales del autor o la autora (sol doliente). *Raros*: los novedosos (sol aceitunado), empleados por adorno (sin cumplir una función) diluyen el dinamismo del relato; de lo contrario, realzan al sustantivo.

Elige el adjetivo que expresa con más efectividad lo que quieres decir acerca del sustantivo.

Antes de añadir un segundo adjetivo te conviene estudiar la posibilidad de que sea absorbido por el primero, forman parte de un camino que va de lo general a lo particular, de lo difuso a lo concreto, de lo masivo e informal a lo individual y definido, de la indiscriminación a la discriminación.

Toma ideas. Así lo consigue...

Jorge Luis Borges. Observa el uso rico y selectivo de la adjetivación que extraigo del cuento «Emma Zunz»:

- El infame Paseo de Julio
- Ojos hambrientos

- En aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces
- Insípido trajín de las calles
- Barrios decrecientes y opacos
- Minuciosa deshonra
- Los ladridos tirantes

Haz la prueba

Si tienes que curar el organismo del texto del virus que lo ataca, ten en cuenta que para calificar (con adjetivos) tienes que capturar sin prisas el objeto o el hecho por describir. Aléjate de él y recuérdalo, la distancia te otorgará la comprensión emocional suficiente para elegir el calificativo acertado.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE: una descripción limpia de adjetivos despierta de modo más rápido la imaginación del lector que otra saturada de ellos.

Comparaciones, sí, pero las justas.

Cuando la comparación no funciona, el resultado puede ser desproporcionado, cómico o débil.

Error n.º 60: síntomas de los tiempos verbales

Los tiempos verbales deben ser coherentes con lo narrado. Están estrechamente vinculados a la voz que narra.

Los casos

–Emplear el presente sin tener en cuenta su efecto de incertidumbre, de inmediatez y de visualización al ocurrir todo «durante la lectura», «frente a los ojos del lector».

–Recurrir en exceso a los verbos sin poder evocador: ser o estar no muestran ni transmiten ninguna acción ni provocan determinados efectos: inquietud, calma, amenaza, ilusión...

–No reemplazar el habitual estar para referirse a un lugar, por otro más fuerte, más activo y así economizar explicaciones que detienen la acción. Ejemplo: escribir: «Sara estaba en el vestidor». Y a continuación aclarar que el vestidor era estrecho y apenas cabía allí. En lugar de: «Sara ocupaba casi todo el vestidor».

–El caso (grave por lo habitual): Abusar del tiempo imperfecto. Ejemplo: Escribir: «Estela estrenaba una falda azul», como si lo hiciera constantemente, cuando se trata de un hecho puntual: mejor «estrenó».

–Usar verbos pantano (son los colocados antes de otro verbo): parecer / empezar / decidir / poder / tener:

«Decidió llamarlo por teléfono» en lugar de «lo llamó por teléfono».

–Escoger porque sí un tiempo verbal, desconectado del punto de vista en el que se narran los hechos (pasado o presente, primera o tercera persona, es lo básico). Por ejemplo, comenzar relatando en pasado y en tercera persona para acabar el párrafo en presente o primera persona.

–No presentar conexión con otros elementos de la oración. Por ejemplo, la silepsis representa anomalías de la concordancia entre género y número. Aunque también puede ser usada de modo correcto como en este ejemplo que empieza en singular pero después admite el plural al referirse a la especie:

Le dije que no trajera una tortuga, aunque al principio a los niños les encantan, después se olvidan de ellas y se convertirán en una molestia en la casa.

–Saltar de un tiempo verbal a otro en el mismo texto sin ninguna justificación.

–El caso (grave por lo habitual): usar el gerundio para expresar una consecuencia o una acción posterior a la de la oración principal: «En el año 1967, se publicó por primera vez *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en Buenos Aires, resultando la novela más importante de la historia del boom latinoamericano», cuando debe expresar siempre simultaneidad: «En el año 1967, se publicó por primera vez *Cien años de soledad*, de

Gabriel García Márquez, en Buenos Aires, ofreciendo así la novela más importante de la historia del boom latinoamericano» (publica y ofrece, a la vez). A menudo, conviene reemplazarlo por un tiempo activo: «En el año 1967, se publicó por primera vez *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en Buenos Aires, que resultó ser la novela más importante del boom latinoamericano».

Es incorrecto su uso cuando acompaña al complemento directo, e indica acción o cambio: «Descubrí al capitán corriendo velozmente».

Remedios (claves y secretos)

Amado Alonso dice: «Los verbos son unas formas especiales del lenguaje con las que pensamos la realidad como un comportamiento del sujeto».

Te conviene reemplazar los verbos de carácter estático (haber, ser) por los que implican una acción, o un movimiento (establecer, generar, resultar, etc.) y resultan más gráficos.

Y el verbo «comodín» (que sirve para todo y no expresa casi nada: haber, ser, dar, hacer, poner, tener), por otro más puntual, que otorgue más precisión. Su empleo hace que se diluya el relieve, la exactitud del texto. Es conveniente no utilizarlos en exceso pues conducen a la imprecisión; hay que procurar sustituirlos por otros más concretos.

Evita también los verbos pantano, como los del caso citado, que colocados antes de otro verbo son innecesarios y detienen la acción.

Repara en este esquema de Otto Jespersen referido a las actitudes del sujeto:

1). Las ideas y los verbos que llevan un elemento de voluntad:

- orden: ve.
- compulsión: él tiene que ir.
- obligación: él debería ir.
- consejo: deberías ir.
- ruego: ve, por favor.
- exhortación: vayamos.
- permiso: puedes ir, si quieres.
- promesa: iré.
- deseo: con tal de que esté todavía vivo.
- pena: ¡si estuviera todavía vivo!
- intervención: para que pueda ir.

2). Los que no llevan ningún elemento de voluntad:

- necesidad lógica: dos veces dos son necesariamente cuatro.

- necesidad intuitiva: tiene que ser rico, si no, no podría gastar tanto.
- afirmación: él es atractivo.
- probabilidad: probablemente es atractivo.
- duda: puede ser atractivo.
- capacidad: él sabe hablar.
- condición: si es atractivo.
- irrealidad: si él fuese atractivo.
- concesión: aunque es atractivo.

El uso del gerundio presenta diversas dificultades:

Recuerda el añejo estilo administrativo y jurídico.

Complica la comunicación, dándole un cariz solemne, casi siempre inadecuado.

Produce lentitud, falta de dinamismo en la expresión. Es conveniente evitar los gerundios en las escenas de acción rápida.

Dice Adolfo Bioy Casares: «Si van a concluir un cuento con un suicidio, no lo describan con frases como “quitó el cuchillo de donde estaba enclavado y, apoyando el cabo en el suelo, hundiéndoselo a su vez a sí mismo, a la altura del corazón, dejándose caer sobre la hoja de punta...”. La escena violenta debe ser clara, concisa y rápida (aunque no tan rápida que pase inadvertida)».

Haz la prueba

Separa los verbos que has empleado en tu texto y controla si son diversos, si tienen un sentido más activo o más emotivo que corresponde a la temática tratada. Y prueba a escribir lo mismo con estos verbos o con una lista similar que confecciones previamente. Es posible que te permita descubrir aspectos narrativos que de otro modo no habrían aparecido.

Reemplaza el pasado clásico por el presente y por el futuro en el inicio de tu relato y verás que varían la atmósfera y el ritmo, de modo que podrás decidir cuáles se aproximan más a lo que buscas.

Sustituye los gerundios ineficaces por tiempos de indicativo, tanto presentes como pasados.

Ejemplo:

NO: «Quise salir de la habitación resultándome imposible».

SÍ: «Quise salir de la habitación. Me resultó imposible».

Error n.º 61: enfermedades graves del discurso: porqueísmo y dequeísmo

Porqueísmo. Un error que abunda es el uso indiscriminado de estas cuatro variantes: porqué, porque, por qué y por que.

Porqué: con tilde, es sustantivo. Va precedido de un artículo u otro determinante: el porqué.

Expresa causa, motivo, razón: «el porqué de tu olvido».

Puede decirse en plural: «los porqués de tu olvido».

Por qué: es la variante para interrogar (o exclamar). Va con tilde (sin tilde cumple otras funciones): «¿por qué te olvidaste de mí? ¡Por qué te olvidaste de mí!».

Porque: sin tilde, es conjunción causal (con sentido causal, su partición en dos palabras es incorrecta), se puede sustituir por: puesto que, ya que.

Es la respuesta al ¿Por qué? «Porque todo tiene un final».

Seguida por un verbo en subjuntivo, es conjunción final, con el sentido de «para que»: «Hice cuanto pude porque viniera (= para que viniera)».

Por que: puede tratarse de una de las siguientes secuencias.

Preposición «por» + relativo «que». Cuando es así, es más habitual usar el relativo con el artículo antepuesto: «Ese es el motivo por (el) que no fui».

Preposición «por» + conjunción subordinante «que»: «Al final optaron por que no fuera».

Dequeísmo: mal uso de «de que» o cuándo utilizar o no la preposición de.

El dequeísmo consiste en añadir innecesariamente la preposición *de* ante la conjunción *que* cuando la preposición no está exigida ni por el verbo ni por ninguna otra palabra del enunciado. Se produce dequeísmo en los siguientes casos:

Al añadir la preposición «de» en la oración que funciona como sujeto de la otra:

«Me gusta de que me regalen perfumes.» MAL

«Me gusta que me regalen perfumes.» BIEN

Al añadir «de» al complemento directo de la oración.

«Dijo de que llegaría tarde.» MAL

«Dijo que llegaría tarde.» BIEN

Cuando se inserta la preposición «de» en locuciones conjuntivas como las siguientes: a

no ser que, a medida que, una vez que, etc.:

«No te llamaré a no ser de que te necesite.» MAL

«No te llamaré a no ser que te necesite.» BIEN

Cuando se usa la preposición «de» para introducir el complemento en lugar de la que exige el verbo:

«Confiaba de que pudiera recibirnos.» MAL

«Confiaba en que pudiera recibirnos.» BIEN

Cuando se omite la preposición que corresponde al complemento del régimen de verbo: olvidarse de, acordarse de, preocuparse de, alegrarse de, fijarse en, arrepentirse de, convencer de, insistir en, vanagloriarse de, jactarse de, asegurarse de, percatarse de, desengañarse de, aburrirse de, enterarse de, etc.

Al eliminar la preposición que corresponde al complemento del sustantivo: tener ganas de, tener la impresión de, con la condición de, tener la certeza de, tener miedo de, etc., o al sustantivo que forma parte de las locuciones verbales: tener duda de, no haber duda de, darse cuenta de, caer en la cuenta de, etc.

Y cuando se suprime la preposición que forma parte de algunas locuciones conjuntivas, como a pesar de que, a fin de que, a condición de que, a cambio de que, etc.

Error n.º 62: puntuación

Uno de los síntomas más comunes de esta verdadera enfermedad: colocar punto detrás del signo de cierre –exclamativo o interrogativo– nunca se pone punto, pero sí coma o punto y coma.

El talento es el ritmo particular manifestado en la escritura, al que también hace su aporte la puntuación.

Los problemas se agudizan si la puntuación es deficiente.

Los casos

–Presentar más de una idea por párrafo concluido en punto y aparte.

Remedios (claves y secretos)

La buena puntuación ayuda a la respiración del lector y subraya la importancia del ritmo de la prosa.

Truman Capote dice: «Control significa mantener un dominio estilístico y emocional sobre el material. Llámelo preciosismo si gusta y mándeme al demonio, pero yo creo que un cuento puede ser arruinado por un ritmo defectuoso en una oración –especialmente al final– o por un error en la división de los párrafos o en la puntuación. Henry James es el maestro del punto y coma. Hemingway es un parrafista de primer orden. Desde el punto de vista del oído, Virginia Woolf nunca escribió una mala oración».

La puntuación es un recurso al servicio del escritor. Los signos informan y ordenan de la siguiente manera:

El punto indica el final de una oración, un «pensamiento completo».

El punto y seguido separa ideas mínimas dentro del mismo párrafo.

El punto y aparte separa las ideas diferenciadas de un texto.

Dos puntos. Los fragmentos unidos por los dos puntos presentan también relación de continuidad: el segundo fragmento es una consecuencia, una aclaración, un resumen del primero: «Te quiero: eres mi más preciado tesoro».

Se usa además en:

Una enumeración explicativa: «Recibió tres telegramas: dos de su padre y uno del alcalde».

Ante una cita textual: «Dijo: “Mejor tarde que nunca”».

Cuando una enumeración termina con un comentario: «El amigo de Paco, Paco, su hermano: todos muertos».

Después de una idea seguida por una conclusión: «No se atrevió a decírselo: hizo bien».

Los puntos suspensivos: no se potencia el suspense ni la duda agregando más de tres puntos aunque muchos así parecen creerlo.

Como su nombre indica, los puntos suspensivos (...) suspenden la información. Indican una interrupción o una pausa larga, dejan abierta una acción o señalan que la idea ha quedado sin concluir.

Sugieren las vacilaciones del pensamiento:

«Lo quiero y se lo diré... no, no se lo digo... ¿por qué no?».

Indican la presencia de uno de los hablantes que permanece en silencio. Así los usa Cortázar en «Llama el teléfono, Delia», donde el hablante calla por un sentimiento de culpa:

—¿De dónde hablas...? —gritó ella, inclinándose sobre el teléfono, empezando a sentir miedo, miedo y amor; y sed, mucha sed, y queriendo peinar entre sus dedos el pelo oscuro de Sonny, y besarlo en la boca—. ¿De dónde hablas...?

—...

—¿De dónde hablas, Sonny?

—...

—¡Sonny...!

—.

—¡Hola, hola...! ¡Sonny!

Dan por sobreentendido lo que viene a continuación: «—Ya ves, quien mal anda...».

Para expresar duda, temor, inseguridad: «Ella no llegaba...¿le habría dado la dirección correcta?».

Para crear suspense: «No se ve nada... qué habrá tras la curva... ¿y esa sombra...?».

Los signos de exclamación, llamados también de admiración, realzan el sentido de la palabra, frase o texto que enmarcan, permiten destacar una emoción.

Los signos de interrogación se usan para indicar una pregunta.

La función más común de las comillas es delimitar una cita o un discurso directo.

Los paréntesis aíslan incisos, al igual que los guiones, y es como si lo que va entre paréntesis o guiones se dijera bajando un poco el tono de voz.

En el párrafo siguiente, *Ágata ojo de gato*, de José Manuel Caballero Bonald, se podrían intercambiar paréntesis y guiones:

De modo que lo primero que se le ocurrió fue trazar mentalmente la supuesta trayectoria de aquel sepultado camino, eligiendo para sus iniciales y nada precisas maniobras el rumbo occidental (que no era, por supuesto, el que trajeran un día los dos erráticos buscadores de nada), ya olvidado de sus plantaciones e inconscientemente esclavizado por el obsesivo rastreo del terminal —o del punto de arranque— de la calzada.

Error n.º 63: la coma comestible

Un síntoma de epidemia es colocar una coma entre el sujeto y el verbo de una oración.

Los casos (graves)

–Repetir en la escritura con una coma la pausa que se hace oralmente antes del comienzo del predicado. Colocarla, por lo tanto, entre el sujeto y el verbo de una oración.

¡NO ES ASÍ!: «Los viajeros que no presenten antes su billete en ventanilla, no podrán subir al avión».

Se escribe ASÍ: Los viajeros que no presenten antes su billete en ventanilla PAUSA no podrán subir al avión.

–Escribir una coma delante de la conjunción *que* cuando tiene sentido consecutivo y va precedida, inmediatamente o no, de tan(to) o tal:

No es así: «Habían malgastado tanto la herencia, que tuvieron que pedir un préstamo».

Es así: «Habían malgastado tanto la herencia que tuvieron que pedir un préstamo».

Remedios (claves y secretos)

Las comas tienen dos funciones básicas dentro de la oración: separar elementos de la misma categoría y separar términos o períodos autónomos dentro de la oración.

NUNCA se debe separar con una coma el sujeto y el verbo, aunque el sujeto sea largo. Así como tras un sujeto extenso tomamos aire antes de seguir hablando o leyendo, en la escritura no necesitaremos señalarlo.

Sí es válido colocar comas dentro del sujeto en las aposiciones explicativas o las enumeraciones:

Aposición: «El dueño del local, temeroso ante la crisis, bajó el alquiler».

Inciso: «Los postulantes, como es de suponer, quisieron aprovechar la ocasión».

Enumeración: «Los de la tintorería, el pastelero, el librero, esperaban ser los elegidos».

Entonces: la coma indica una breve pausa o un cambio de entonación. Marca un pensamiento inacabado, que continuará, un pensamiento «incompleto».

Ordena los elementos de la misma categoría dentro de la oración: «La jarra, el cepillo, el espejo, los hilos, la sombra, la mano y el miedo».

Separa los incisos, términos o períodos autónomos dentro de la oración, palabras y frases aclaratorias que pueden ser suprimidas sin alterar el orden: «Te aclaro, como siempre lo he hecho, que lo hago por tu bien».

La frase «como siempre lo he hecho» puede suprimirse y queda: «Te aclaro que lo hago

por tu bien».

Separa entre sí una serie de elementos independientes: «Estaban durmiendo, ninguno escuchó el timbre, seguramente soñaban».

Se coloca después de la parte que se anticipa si la oración es larga: «Al comprobar que estaba en medio de la selva, no se atrevió a abrir los ojos».

Si se omite el verbo, se señala con una coma: «El niño tiene diez años; su hermano, cinco; el amigo, doce y la niña pequeña, dos. (Se omite «tiene».)

Los vocativos van seguidos o precedidos de una coma cuando están al principio o al final de una frase: «Joaquín, mira». «Mira, Joaquín.»

Un pariente cercano de la coma y del punto es el punto y coma, capaz de establecer una marca más fuerte que la coma sin cerrar la oración con un punto. El punto y coma marca una pausa más intensa que la coma y menos que el punto. Su uso es una cuestión de matiz. Puede significar una insistencia en la pausa de la coma o un atenuante de la pausa del punto.

Es uno de los signos más subjetivos en su uso, pero tiene ciertas funciones fijadas: Separa frases largas relacionadas entre sí. Es imprescindible en un párrafo dominado por comas, una enumeración por ejemplo, para jerarquizar los elementos enumerados: «El hombre, de camisa gris; la mujer, de sonrisa ambigua; y el niño, menos inocente de lo que aparentaba, iban detrás».

Es necesario cuando después de varios incisos separados por comas, la frase final se remite a ellos o los engloba a todos: «La mirada del viejo, los perros que no ladraban, el rumor de las olas, las manos de la mujer tejiendo; todo era tranquilizador».

También en la sucesión de nombres acompañados de otro dato referido a la persona: «Roque, del primer piso; Javier, del pueblo vecino; Matías, del entresuelo; y Joaquín, su primo, iniciaron el enfrentamiento».

Error n.º 64: no reparar en la correlación entre género y lenguaje

Si bien cada escritor descubre sus propios mecanismos y crea su estilo, es relativo caracterizar un tipo de relato según la clase de palabras y frases que lo constituyen. A pesar de todo, registrar cómo está construido un relato perteneciente a una convención genérica determinada como las aquí citadas es un modo de descubrir maneras de hacer y de rehacer.

Un método de iniciación a la escritura creativa es la imitación o el pastiche de textos pertenecientes a nuestros escritores preferidos. Se sabe que muchos traductores han sido buenos escritores y que la lectura es uno de los mejores talleres de escritura. Por lo tanto, aquí tienes algunas variantes y analizamos su constitución. Realiza tu propia selección.

En un relato de **suspense**:

Intenté reanimarla, pero no pude. (...) Elaine no tardaría en morir congelada en este frío glacial. Tardaría aún menos sobre el limpio hielo y, lo mejor de todo, la causa aparente de su muerte sería el resultado de su precipitada decisión de ir a casa a pie, cruzando el lago. Todo el mundo pensaría que se había hundido o caído en el hielo debido a su ebriedad, y que, incapaz de levantarse, había sufrido una muerte rápida e indolora. Antes de salir, no había expresado mi intención de abandonar la fiesta. Nadie me había visto marcharme, y con un poco de precaución nadie advertiría mi regreso. Las circunstancias eran perfectas.

JONATHAN CRAIG, *Noche fría en el lago Lenora*

Conclusiones:

- Clases de palabras que componen este relato de suspense: contraste entre tiempos verbales: el de la acción (Intenté – pude) y el de la conjetura (no tardaría – tardaría – sería – pensaría). Motivadoras del suspense, las conjeturas son desmentidas a medida que el relato avanza; así se juega con la curiosidad y el asombro del lector.

- Las frases: cada frase agrega un dato con respecto a la anterior.

- Otras observaciones: a un párrafo en el que predomina la acción, continúa otro en el que predomina la conjetura y un tercero en el que se hace un recuento de lo sucedido antes. Este último se completa también con una conjetura y se intenta demostrar que la coartada es perfecta, hecho que más adelante se desmiente.

En un relato **fantástico**:

Todo daba vueltas. Vueltas y más vueltas. Y no únicamente porque se tratara de un vals. Él se sentía clavado, fijo, remachado a los ojos claros de su pareja. Lo único que deseaba era seguir así, indefinidamente. Sonreía como un idiota. La muchacha parecía feliz. Bailaba divinamente. Arturo se dejaba llevar. Se daba cuenta, desde muy lejos, de que nunca había bailado así, y se felicitaba. Aquello duró una eternidad. No se cansaba. Sus pies se juntaban, se volvían a separar, rodando, rodando, de una manera perfecta. Aquella muchacha era la más ligera, la más liviana bailarina que jamás había existido.

MAX AUB, *La gabardina*

Conclusiones:

- Clases de palabras: indicadores de tiempo fijo o durativo, repetitivo, vinculado a una situación mágica: verbos: pretérito imperfecto (daba – se sentía – deseaba – sonreía – parecía – bailaba – se dejaba – se felicitaba – cansaba – juntaban – volvían). Gerundios (rodando). Participios (clavado, fijo, remachado). Adverbios acabados en «mente» (únicamente – indefinidamente – divinamente). Adjetivos como indicio.
- Las frases: se refieren a un episodio mínimo desarrollado en una larga secuencia.
- Otras observaciones: empleo de la repetición para reforzar la idea de tiempo detenido.

En un relato **humorístico**:

El hombre se acuesta temprano. No puede conciliar el sueño. Da vueltas, como es lógico, en la cama. Se enreda entre las sábanas. Enciende un cigarro. Lee un poco. Vuelve a apagar la luz. Pero no puede dormirse. A las tres de la madrugada se levanta. Despierta al amigo de al lado y le confiesa que no puede dormir. Le pide consejo. El amigo le aconseja que haga un pequeño paseo a fin de cansarse un poco. Que enseguida tome una taza de tila y que apague la luz. Hace todo esto pero no logra dormir. Se vuelve a levantar. Esta vez acude al médico. Como siempre sucede, el médico habla mucho pero el hombre no se duerme. A las seis de la mañana carga un revólver y se levanta la tapa de los sesos. El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido. El insomnio es cosa muy persistente.

VIRGILIO PIÑERA, *En el insomnio*

Conclusiones:

- Clases de palabras: mayoría de verbos activos en tiempo presente.
- Ausencia de adjetivos. Uso reiterado de la conjunción adversativa «pero».
- Las frases: un conjunto de veinte frases referidas a las acciones del protagonista y una frase final correspondiente a una definición.
 - Otras observaciones: se emplea la repetición del episodio principal: no puede conciliar el sueño / pero no puede dormirse / no puede dormir/ no logra dormir / no se duerme / no ha podido quedarse dormido.

En un relato **amoroso**:

Pero en su pecho aún sentía aquel lugar resplandeciente, encendido... con su lluvia de pequeñas chispas. Era casi insoportable. Casi no se atrevía a respirar por miedo a avivarlo más, y sin embargo respiraba hondo, muy hondo. Casi no se atrevía a mirar en el frío espejo, pero al fin miró, y el espejo le devolvió la imagen de una mujer radiante, con los labios temblorosos y sonrientes, con ojos grandes y oscuros y un aire de estar escuchando, esperando... que ocurriera algo divino..., algo que ella sabía que iba a ocurrir... infaliblemente.»

KATHERINE MANSFIELD, *Felicidad perfecta*

Conclusiones:

- Clases de palabras: sustantivos: concretos referidos al cuerpo o a objetos vinculados a él (pecho – espejo – labios – ojos) y abstractos vinculados a lo psicológico o a los sentimientos (miedo). Adjetivos relacionados con lo sensorial y los sentimientos (resplandeciente – encendido – insoportable – radiante – temblorosos – sonrientes –

divino).

- Las frases: se suelen enlazar cada tanto con puntos suspensivos que implican el estado de «suspensión» que se vive con el enamoramiento. Oscilan principalmente entre las afirmativas y las desiderativas.

En un relato **erótico**:

Reincidí y abrí su deshabillé. Conseguí arrancarle las braguitas antes de que me golpeará de nuevo. La cogí de las muñecas y le mantuve las manos detrás de la espalda. Cabían holgadamente en la palma de mi mano derecha. Luchaba sin ruido, pero con rabia, e intentaba golpearme con las rodillas, pero yo le pasé el brazo izquierdo por la espalda y la estreché contra mí. Entonces quiso morderme a través del pijama. Y yo no conseguía librarme de mi maldito slip. La solté bruscamente, empujándola hacia la cama.

BORIS VIAN, *Escupiré sobre vuestra tumba*

Conclusiones:

- Clases de palabras: mayoría de verbos activos: pretérito indefinido (reincidí – abrí – conseguí – cogí – mantuve – cabían – pasé – estreché – quiso – solté). Imperfecto (luchaba – intentaba – conseguía). Ausencia de adjetivos, un adverbio: bruscamente, en la frase final del párrafo.

- Las frases: la primera frase del párrafo es breve y las siguientes más largas. En la última se amplía la acción gracias al enlace de un verbo activo, un adverbio y un gerundio.

- Otras observaciones: analiza otros fragmentos de la novela y su relación entre sí. Observa la manifestación de la violencia.

En un relato de **ciencia-ficción**:

Se acercó el brazo del micrófono y comenzó a decir: –Titán Aresterra a Albatros 4. Nos dirigimos hacia ustedes a toda potencia. Estamos entrando en su sector. Llegaremos dentro de una hora. Traten de escapar por la escotilla de emergencia. Resistan. Resistan. Fuera. Apartó el micrófono y se puso de pie. Mindell daba órdenes por el intercomunicador situado en la pared opuesta: (...) –Agárrese a algo. Vamos a ponernos a 2 g o más. Pirx asintió con la cabeza. Para él 2 g no eran prácticamente nada, pero consideró que no era momento para presumir de su propia resistencia. Obedientemente asió el respaldo de la butaca en la que estaba sentado el radiotelegrafista de más edad. Leyó por encima de su hombro: Albatros 4 a Titán. No podremos aguantar una hora a bordo. Stop. Escotilla de refuerzo obstruida por las bandas de refuerzo a reventar. Stop.

STANISLAW LEM, *La Albatros*

Conclusiones:

- Clases de palabras: sustantivos: concretos correspondientes a la técnica (micrófono – sector – escotilla – potencia – intercomunicador – radiotelegrafista – banda), propios correspondientes a nombres complicados y a veces combinados con datos numéricos (Titán Aresterra – Albatros 4 – Mindell – 2 g – Pirx). Verbos: acciones precisas en pasado (se acercó – comenzó – apartó – puso – daba – asintió – consideró – asió – leyó), presente (dirigimos – estamos – traten – resisten – agárrese) y futuro (llegaremos – podremos).

- Las frases: en buena proporción, corresponden a los diálogos. En general, abundante

uso de la frase imperativa, exhortativa, exclamativa e interrogativa.

Error n.º 65: ponerse a corregir todo a la vez

Ahora que ya están expuestos los errores más frecuentes, no cometas el error de querer corregir todo de forma simultánea. Enfoca por separado los principales aspectos y pon manos a la obra. Ante el conjunto, divide y reinarás.

Mientras revisas un territorio, no deberías ocuparte de los otros. Hasta que no acabes el recorrido por el primero, no pases al siguiente, y así sucesivamente. El caos surge cuando te pierdes entre ellos.

Y si tampoco superases el caos haciéndolo de este modo, tal vez sea hora de reescribirlo desde cero.

Tómate un tiempo de reflexión e imagina el camino para llegar a buen puerto.

Los casos

– Creer que de un pantallazo podrá captar todos los fallos.

– Perderse en el bosque narrativo.

– No saber qué aspectos básicos debe abordar en la corrección y cuál es el orden más conveniente.

– Empezar corrigiendo gramática, sintaxis, estilo, sin saber de qué quería hablar y sin haber revisado antes la voz y la trama.

– Corregir la puntuación sin vincularla con la voz propia, con el propio ritmo. No estar atento a ritmos y cadencias.

– Resistirse a eliminar o eliminar la esencia de su estilo, dos caras de la misma moneda.

– Resistirse a los cambios, haberlo escrito con tanta pasión que no cree que deba cortar nada.

Escucha a Jean Echenoz:

En los trances espontáneos no dejan de aparecer inutilidades. La espontaneidad te engaña. De repente se te ocurren cosas que te pueden parecer acertadas, incluso placenteras por impulso, pero que al final no encuentras manera de encajar. Los principios de mis libros nunca resisten: cuando los termino, los cambio. El capítulo uno, cuando comienzo, suele pasar a ser el segundo cuando he terminado. Las líneas no son fijas, pueden volar en función de que se me aparezca una situación nueva, un personaje que se cuele, construyo de manera progresiva. Improviso, pero luego meto la tijera.

Lo contrario es eliminar de más y perder la esencia. Si compruebas que gracias a la improvisación y la pasión se trasluce tu voz propia, controla que la corrección no arrase con los matices de esa voz. Es todo un reto en el que la intuición te guía.

Remedios (claves y secretos)

Éstos son los territorios que hay que revisar por separado y en el siguiente orden:

1. El territorio del estilo, la voz propia. Corresponde a la mirada personal de la realidad y del mundo creado y, aunque te parezca extraño, una parcela importante la ocupa la puntuación.

Se trata de reconocer tu voz natural para revitalizar la narración. También corresponde la voz narrativa, los cambios de voz, los lugares en que la voz es directa y creíble –con matices tonales definidos– y los lugares en que suena afectada o falsa.

2. El territorio del conjunto narrativo como artefacto ameno. Aquí te deberías encontrar con la armonía, el equilibrio de la trama, la unidad. Controla si hay errores que impidan o detengan la tensión y la fuerza dramáticas, si el hilo central conduce al lector a alguna parte y si el planteamiento inicial desemboca en el final iluminando de algún modo lo anterior.

3. El territorio de los detalles de todo tipo, descriptivos, de las concordancias, los contrastes, los datos, el movimiento, la ambientación.

4. El territorio del discurso o el lenguaje, del ritmo, la gramática y la sintaxis. Aquí controla los fallos de lógica o de coherencia, la claridad y la precisión, detecta la rigidez de una frase, los pasajes monótonos, las frases fáciles, la falta de variación en la estructura de las oraciones.

Se escribe con palabras. Las palabras se unen para contar (dan cuenta siguiendo el orden de la causalidad); para argumentar (explican siguiendo una continuidad temporal), para describir (prima la contigüidad espacial).

Escribir bien es dosificar armónicamente esos modos discursivos.

PRESCRIPCIÓN IMPORTANTE. Para eliminar con acierto:

Ejerce sin miedo y sin concesiones tu derecho a podar, a cambiar, a reforzar.

Toma nota de las frases, las ideas, las partes del relato que te entusiasmen y de aquellas en las que tu interés decae.

Controla si le has dado un lugar preferencial en el texto a las que te entusiasman: si no es así, deberías dárselo.

Borra aquellas en las que tu interés decae y comprueba si las echas de menos o no, si se te ocurren ideas para reemplazarlas o si no es necesario agregar nada más. Si se te ocurren otras ideas es que era necesario reemplazarlas. Si las eliminaste y el conjunto no pide más, se debe a que habías incorporado información innecesaria.

Un único detalle inesperado puede abrirte un mundo, a lo largo de este libro lo habrás comprobado. Y es habitual no ver lo que uno tiene frente a sus ojos. Para llegar al mejor de los puertos, todos los escritores tuvieron que atravesar escollos, vencer monstruos, convertir los monstruos en ayudantes, perderse y llegar a callejones sin salida. Pero llegaron porque se atrevieron a atravesarlos, no se rindieron.

Serás el único que echará de menos lo que hayas eliminado de tu texto.

Para comentarios y dudas: silviadelakohan@gmail.com

Créditos

ALBA Guías + del escritor

© Silvia Adela Kohan, 2016

© de esta edición: **Alba Editorial, s.l.u.**

Baixada de Sant Miquel, 1 08002 Barcelona

www. albaeditorial.es

Diseño: Pepe Moll de Alba

Primera edición: septiembre de 2016

Conversión a formato digital: Alba Editorial

ISBN: 978-84-9065-238-1

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

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 su distribución mediante alquiler o préstamo públicos.

ALBA

Alba es un sello editorial que desde 1993 ha emprendido una labor de recuperación de literatura clásica (Alba Clásica y Maior), así como de ensayo histórico, literario y memorísticos (Colección Trayectos). Asimismo, merece una especial mención la colección Artes Escénicas, dedicada a la formación de actores y la colección Fuera de Campo conocida por la publicación de textos de formación cinematográfica y literaria en todos sus ámbitos. También destacan sus originales y vistosos libros de cocina, así como sus Guías del escritor destinadas a aficionados y profesionales de la escritura. Por todo ello le fue concedido el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial, 2010. En 2012 ha incorporado a su catálogo dos nuevas colecciones, Contemporánea (dedicada a la ficción de hoy) y Rara Avis (clásicos raros de los siglos XIX y XX).

Consulta www.albaeditorial.es

Alba Editorial, S.L.U.

Baixada de Sant Miquel, 1 bajos

08002 Barcelona

T. 93 415 29 29

info@albaeditorial.es