

escuela de escritores 

CURSO GRATUITO DE ESCRITURA CREATIVA

©ESCUELA DE ESCRITORES.COM

Con este curso gratuito brindamos la oportunidad de palpar los entresijos de la ficción a las personas que —por una u otra razón— no han tenido la posibilidad de acercarse a la creación literaria.

Si lees con atención los apuntes y vas realizando las propuestas de trabajo en su debido orden, alcanzarás una visión más crítica y acertada de tu propia escritura.

En cualquier caso, una vez concluido el curso es conveniente que, si consideras que esta materia es de tu interés, te inscribas en uno de nuestros talleres, donde se trabaja en grupo, con materiales más exhaustivos y un profesor que va guiando el aprendizaje de cada alumno. La dirección de nuestra Escuela es: www.escueladeescritores.com.

NOTA IMPORTANTE: Los ejercicios propuestos en este taller son sólo para tu uso, pues nuestros profesores sólo comentan detalladamente los relatos de los alumnos matriculados en nuestros cursos prácticos.

Esperamos que disfrutes y, sobre todo, aprendas. Adelante.

El equipo de Escuela de Escritores

Índice de lecciones

1. Los utensilios del escritor
2. Las palabras
3. Claridad
4. Naturalidad
5. Visibilidad
6. El ritmo del discurso
7. La voz
8. La empatía
9. La composición
10. El tratamiento del tema
11. La construcción de la escena
12. El diálogo
13. El punto de vista del narrador
14. El personaje
15. Los géneros

1. LOS UTENSILIOS DEL ESCRITOR

Vamos a ver una serie de herramientas imprescindibles que el escritor ha de tener sobre la mesa de trabajo. Escogeremos unas u otras dependiendo del momento del proceso de creación, pero siempre las hemos de tener desplegadas, preparadas para su uso inmediato. Y, si alguna vez surge el bloqueo, habrá que volver sobre ellas, verificar qué pieza se ha atascado, limpiarla o cambiarla por otra nuevita... y volver a empezar.

1. Herramientas técnicas

—Recursos narrativos:

A lo largo de las próximas lecciones iremos viendo muchos de estos recursos, como el punto de vista del narrador, el personaje, el diálogo, etcétera. Es fundamental que el escritor los maneje con soltura, pues son los elementos que le permitirán dar forma —la más precisa y adecuada— a sus historias. Un punto de vista equivocado puede dar al traste con el mejor argumento y la omisión de un diálogo empobrecerá la escena más colorida.

No obstante, no hay que obsesionarse con las técnicas narrativas. Cuando uno empieza a conocerlas, se sorprende al descubrir un cúmulo de engranajes y cuadros de mando donde antes sólo veía palabras e historias que le aburrían o le divertían, que le enseñaban o le entretenían. No se puede estar pensando en las herramientas narrativas mientras uno escribe, porque el proceso de la escritura requiere otra parte del cerebro: la creativa, la loca, la que es capaz de propiciar la asociación libre de ideas y un ritmo fluido. Pero estudiar este tipo de técnicas (la mayoría de las cuales se suelen aplicar, por otra parte, de modo intuitivo) servirá, por un lado, para que su asimilación sea más rápida. Pero, sobre todo, habréis de acudir a ellas en el proceso de revisión. En ese momento nuestro cerebro analítico y racional ha de estar funcionando a todo gas, y será entonces cuando podamos aplicar este u otro recurso a las partes más flojas, y decidir si las técnicas usadas en cada momento son las que dan el mejor resultado.

—Recursos estilísticos:

Recursos estilísticos serían la empatía, el tono, la naturalidad, etc. No hay que andar pensando en estas herramientas mientras escribimos, pero deben permanecer desplegadas junto al papel, para usarlas en el momento de la corrección.

El modo en que usamos el lenguaje, la elección de un adjetivo u otro, el ritmo del discurso, la calidez y la sonoridad de las palabras... son elementos que marcarán de forma decisiva la historia que contemos.

2. Herramientas temáticas

Aunque se suele decir que temas hay miles, la realidad es que las posibilidades son bastante limitadas. Las herramientas temáticas que hemos de tener desplegadas a la hora de contar una historia se reducen, de hecho, a dos: el mundo exterior y el mundo interior.

Búsqueda exterior; búsqueda interior. Observaremos en la vida diaria a las personas que nos rodean, reteniendo e interpretando sus actos, adivinando sentimientos, deduciendo inclinaciones... Atenderemos también, volviendo los ojos hacia nuestro interior, a todo lo que hemos vivido, amado, resucitaremos caras ya olvidadas, el roce del sol en la primavera del 82, la tienda de chucherías frente a la que tanto pataleamos por una gominola de fresa...

No hemos de olvidar, sin embargo, que lo que pretendemos es contar historias, así que la observación ha de ser selectiva, y no una búsqueda ciega e inabarcable. Debemos escoger sólo aquello que sirva a nuestras narraciones.

Tanto lo que observemos en el mundo como lo que encontremos en el baúl de nuestra memoria, hay que cribarlo con mentalidad artística. No vale la pena plasmarlo tal cual. Hemos de recrearlo, revivirlo y transformarlo, construir con todo ello algo nuevo.

3. Herramientas físicas

Por último, y para terminar de abarrotar nuestra mesa de trabajo, no hay que olvidar esos objetos y situaciones que propiciarán nuestra escritura y nos ayudarán a desarrollarla. A saber:

—Un espacio de trabajo silencioso y, a ser posible, solitario. Si nuestro marido o nuestros hijos andan mirando cada cinco minutos por encima de nuestro hombro, difícilmente podremos desinhibirnos lo suficiente para escribir buena literatura.

—Una serie de diccionarios prestos a consultarse ante cualquier duda. Aquellos que serán de especial utilidad al escritor son: un diccionario ideológico, un diccionario de sinónimos y antónimos, un buen diccionario de uso y el de la RAE.

—Material diverso de consulta. La documentación para un relato o novela puede salir de los más variados lugares. Nunca viene mal al escritor guardar todos aquellos papelitos, periódicos, recortes, diarios, libretas... que le llamen la atención o haya ido escribiendo.

—Internet. Otra herramienta tremendamente útil para quien escribe es Internet. Por medio de los buscadores se puede acceder desde a la expresión correcta de un nombre extranjero hasta a información sobre casi cualquier tema; desde a la solución de dudas lingüísticas hasta a citas o distintos registros del lenguaje.

En fin, aunque se supone que uno puede escribir en cualquier situación, sólo con disponer de un bolígrafo y un papel, la realidad es que el proceso de creación —si se desea que el producto final sea bueno— precisa la utilización de una serie de herramientas que apoyarán al talento, los conocimientos, la imaginación y la inteligencia del escritor.

PROPUESTA DE TRABAJO

(Anécdota)

Escribe por medio de acciones algo cotidiano que te haya ocurrido ayer mismo, en no más de un folio. Vale cualquier cosa: una charla con unos amigos en un bar, la compra en el mercado, una visita al médico... ¿Ya?

Ahora, contesta a las siguientes preguntas:

1. ¿Quién es el narrador de la historia? ¿Sabrías definir la palabra "narrador"?
2. ¿Quiénes son los personajes?
3. ¿Quién es el/la protagonista de la acción?
4. ¿El lenguaje usado para contar la anécdota suena natural? ¿Por qué?
5. Intenta ponerte en la piel de un lector ajeno. ¿Crees que se entendería con el texto? ¿Por qué?

2. LAS PALABRAS

A diferencia de otras artes o ciencias, la escritura se vale de unos elementos (las palabras) a los que estamos familiarizados desde que somos niños. Casi se podría decir que el ser humano empieza a tener conciencia del mundo cuando aprende a hablar y es capaz de traducir ese mundo en palabras. No ocurre lo mismo con la pintura ni con la música ni con las matemáticas ni con la estadística, a las que llegamos de una forma más racional y premeditada. Y esta particularidad del lenguaje escrito viene a ser, más que una ventaja, un estorbo que en muchos casos nos impide verlo con claridad: lo tenemos demasiado cerca. La persona aprende a hablar, y cuando dice «mamá», «hambre», «silla» o «sueño», esas palabras están tan íntimamente ligadas a la realidad a la que señalan que ambas cosas se convierten en la misma. De mayores, nos sigue ocurriendo lo mismo: el lenguaje se va complicando a medida que nuestra realidad se complica, y nos es difícil separar el uno de la otra.

Quizá esa es la razón por la que no hay quien no haya escrito un diario de pequeño, o una poesía en la adolescencia, mientras que es más difícil encontrar niños que compongan música o pinten cuadros al óleo. Eso está reservado a los artistas, mientras que el lenguaje es de todos. También por eso se consideraba inútil hasta hace poco enseñar a escribir: al fin y al cabo, cualquiera puede hacerlo, ya que las palabras son un bien colectivo de uso frecuente (como los champús).

Lo primero que aprende el verdadero escritor es a desarmar ese lenguaje con el que se lleva lavando el pelo todos los días desde los tres años, a darse cuenta de que esas asociaciones entre las palabras y las distintas realidades que se dan por supuestas no son más que el fruto de una convención de los seres humanos para poder entenderse.

¿Qué pasa si a la silla la llamo *gato* y digo «Me voy a sentar un ratito en el gato, que estoy cansada»? La primera reacción será de sorpresa, luego os entrará la risa y por último pensaréis que me he vuelto loca. Bueno, pero pensadlo un poquito más: ¿no os plantearéis también por qué a la silla la llamamos *silla* y al gato, *gato*? Sacar las palabras de su contexto, pesarlas en nuestras manos, lanzarlas contra otras realidades, hacer que choquen entre sí... ¿no nos puede acaso hacer ver con mayor claridad (como si lo viéramos por primera vez) el mundo?

Esa es la labor del escritor, y llamar a la silla *gato* no es más que una metáfora, y la sorpresa o la risa es justo lo que se pretende provocar (en cualquier caso, una reacción). «Érase una vez un hombre que se sentaba en cualquier silla que veía...»: ese difícilmente podrá ser el principio de un buen cuento. «Érase una vez un hombre que se sentaba en cualquier gato que veía...»: ese sí. Así pues, lo primero que haremos para ver las cualidades interiores del lenguaje será desmenuzar su esencia arbitraria y convencional. Las lenguas románicas provienen del latín, aunque en general se han perdido los casos (o las desinencias que indican la función que cumple la palabra en la oración); no obstante, en algunas de

esas lenguas, como el español, se conserva el género (terminación en *-a* para el femenino y en *-o* para el masculino; el neutro se perdió); otras, como el inglés, no tienen género. Esto nos puede parecer incomprensible a nosotros, que estamos acostumbrados a saber inmediatamente si nos están hablando de «ella» o de «él» y a discutir sobre el lenguaje políticamente correcto; y sin embargo entre ellos parece que se entienden. Los chinos, por otro lado, usan ideogramas para comunicarse: el significado que nosotros damos a la palabra *árbol* ellos lo representan con un dibujito esquemático de un árbol, con ramas y raíces; el de sol con un rectángulo y una línea semiatravesada; para representar el punto cardinal Este, ellos superponen el ideograma del sol al del árbol, lo cual vendría a significar el sol entre las ramas del árbol, como al amanecer, es decir, saliendo por el Este. Todos —chinos, españoles, ingleses o rusos— estamos intentando representar la realidad para poder entendernos, pero cuántas formas diferentes (e incomprensibles para quien las mira desde fuera) hay de hacerlo...

Hay una distinción que resulta importante para cualquiera que se ponga a escribir, y es la que hay entre *significado* y *significante*. Seguro que esto os suena a la EGB, a las clases de lengua. El significante corresponde, en efecto, a la palabra que designa el objeto (*silla* en español, *chair* en inglés, *stul* en ruso...), con sus letras latinas o cirílicas, fonemas, morfemas, lexemas, desinencias, dibujitos o jeroglíficos. El significado sería el concepto al que se refiere el significante, similar en cualquier idioma: «mueble consistente en un asiento con respaldo y normalmente sin brazos, para una sola persona». Bien, pues saber que la relación entre significado y significante es arbitraria, y no necesaria, nos va a abrir puertas sin límite a la hora de escribir.

Podemos coger una palabra y fijarnos sólo en su significante (olvidándonos del objeto al que señala), es decir, en su sonoridad, su textura, el color que nos sugiere, su ronroneo, su fealdad o belleza; podemos ponerle cara, echarla a andar (¿a dónde irá esa palabra?; ¿a la discoteca?; ¿al supermercado?), ubicarla en un lugar de nuestra casa... Así pues, diseccionar las palabras, sacarlas de su entorno consabido, mirarlas con ojos inocentes, aprender a tratarlas como algo propio (y no como un material usado y desgastado por el resto de los mortales), nos va a servir para escribir mejor, y para sacar relaciones inauditas entre unas y otras.

PROPUESTA DE TRABAJO

(Las palabras mágicas)

Escribid una lista de sustantivos concretos larga (unos treinta o así). No penséis, escribid rápido, dejaos llevar por las asociaciones libres, por la sonoridad... Sustantivos que os gusten o que os disgusten... Palabras. A continuación, coged la primera y la última y escribidlas en un folio aparte. ¿Qué sale?, ¿*hormiga* y *puré*?, ¿*isla* y *rascacielos*? Es lo mismo, vuestras palabras han chocado y ya contienen una historia, son el embrión de una historia, un microcuento que tenéis que escribir contrarreloj, en un cuarto

de hora. Escribid lo que os salga, sin agobios. Lo importante no es ahora
bordar la técnica sino dejar que salga la historia que vuestras dos palabras
mágicas os están gritando y sólo tenéis que escuchar.

3. CLARIDAD

Para alcanzar la claridad en un escrito nos ayudará, en primer lugar, la **concisión**. Un estilo conciso será aquel que se esmere en utilizar el menor número de palabras para expresar una idea con la mayor exactitud posible. Concisión implica densidad (y no brevedad), y lo contrario sería la vaguedad, la imprecisión, el exceso de palabras y de retórica.

Otra cuestión importante para alcanzar la claridad es la **oralidad** de la escritura. Un truco que viene bien a la hora de escribir es imaginarse que se tiene al lector delante, e intentar acoplar los aspectos del lenguaje no verbal (una mirada afable, un golpecito afectuoso, un gesto de advertencia, una sacudida de manos...) al discurso por medio de las palabras, del tono, del contenido. Hemos de tener presente que el lenguaje escrito se debe aproximar bastante —más de lo que pensamos— al lenguaje oral.

Otra de las cualidades que ayudarán a que un escrito sea claro: la **simplicidad**. Algo, de nuevo, que parece fácil de conseguir, y que sin embargo se convierte en una ardua tarea cuando nos han enseñado toda la vida a lo contrario: a complicar las cosas. Lo que ocurre en verdad, es que un buen científico, un buen filósofo, un buen economista o un buen juez no tienen por qué ser necesariamente buenos redactores o buenos escritores; es más, raramente se da ese caso. Ahora bien, cuando coinciden en una persona las dos aptitudes, el contenido de lo que escriba será mucho más asimilable para cualquier lector, que al fin y al cabo es de lo que se trata. Esa falta de aptitud (y de ingenio) para la escritura de muchas de las personas que han escrito y escriben (en el campo científico, lingüístico, didáctico, empresarial o periodístico) ha sido claramente nocivo para toda persona que desea expresarse por escrito lo mejor posible, pues si hemos leído mucho de quienes escribían bien, también llevamos el lastre de los que lo hacían mal, por medio de complejas abstracciones difíciles de descifrar, y que son los que han propiciado el tópico —que permanece en el inconsciente colectivo— de que cuanto más confuso y retorcido es un texto, mayor profundidad tiene y mejor escrito está.

A continuación vamos a ver brevemente algunas de las características que ha de cumplir el discurso para que resulte claro para el lector:

Totalidad: Hay que tener en cuenta que cada palabra, cada frase, cada párrafo de un texto va a estar en función del resto y, así como no podemos hacer gran cosa con un solo ladrillo si no lo juntamos con otros para construir una casa, un párrafo dentro de un escrito (por muy afortunado que sea) sólo nos dirá algo en función de los demás. Esto quiere decir que quien escribe, a la hora de incluir o desechar una palabra o una expresión ha de tener en cuenta las anteriores, pues no se pueden entender de forma aislada, sino que es precisamente la red de conexiones entre ellas la que aportará el significado al texto.

Comprensibilidad: Otra de las características que marca al discurso es que va dirigido a un lector, por lo que forma parte de un acto de comunicación. Y eso debe reflejarse en la forma del texto. El que redacta desea plasmar por escrito aquello en lo que quiere hacerse entender. El discurso ha de ser, por su misma esencia, comprensible. Tener en la mente que aquello que estamos escribiendo tiene un destinatario (sea del tipo que sea) siempre ayudará a poner los ladrillos del discurso. Y tener al otro lado de nuestras líneas a alguien con capacidad de análisis y comprensión (limitadas, eso sí: ningún lector es adivino) pondrá frenos a nuestro discurso, pero también le ofrecerá múltiples posibilidades.

Lenguaje escrito: No es lo mismo contarle algo a alguien en una cafetería que escribir. Otra de las características de las que no se escapará el discurso es su calidad de lenguaje escrito. Hay que saber utilizar, sin embargo, las estrategias que sólo la escritura ofrece, y que llevarán a que un texto pueda resultar más claro y convincente aún que si se tratara el tema en charla espontánea.

Hay que tener también en cuenta que el tiempo siempre actúa en favor del escritor. Cuanto más tiempo se le dedique a ordenar y clarificar un escrito, más éxito tendrá cuando sea leído. El lector no sabe que uno se ha pasado horas y horas tachando y rescribiendo, sino que aquello le parece salido de la chistera de un mago, porque el tiempo que él tarda en leerlo no es proporcional al tiempo que uno puede dedicar a pulirlo.

Continuidad: La última característica del discurso que me interesa señalar aquí es su forma continua. Así como un cuadro lo podemos abarcar en un solo golpe de vista, y el pintor tiene eso en cuenta a la hora de utilizar los recursos pictóricos, un texto exige un avance. En un escrito, sin embargo, el avance es desde la primera línea hasta la última. Por tanto, el escritor ha de tener en cuenta, a la hora de construir su discurso, que el lector sólo tendrá la concepción final de totalidad cuando haya terminado de leer el texto, y que hasta ese momento ha de ser guiado y motivado a lo largo de los párrafos, de forma que en cualquier momento tenga una idea más o menos clara de lo que ha leído hasta ese instante y a la vez esté interesado en continuar.

PROPUESTA DE TRABAJO

(Rellenar el discurso)

Léete el siguiente fragmento incompleto de *Las brujas*, de Roald Dahl, y después rellena los huecos en el siguiente texto. Échale imaginación al asunto. A continuación, comprueba que el discurso cumple todas las características que se han visto en este tema y, si no lo hace, enmiéndalo.

Míralas cuidadosamente a los ojos, porque
_____. Mírala en el centro de cada ojo, donde
normalmente hay _____. Si es una bruja, el _____

cambiará de color, y verás _____ o verás _____ bailando justo en el centro de ese punto. Te darán escalofríos por todo el cuerpo. En realidad, las brujas no son _____. Parecen _____. Hablan como las _____. Y pueden actuar como las _____. Pero, de hecho, son seres completamente diferentes. Son _____
_____. Por eso tienen garras y _____ y _____ y _____, todo lo cual tienen que disimular lo mejor que pueden delante de _____.

Nunca puedes estar absolutamente seguro de si una mujer es _____ sólo con mirarla. Pero si lleva guantes, si tiene _____, los ojos _____ y su pelo _____, y, si, además, sus dientes _____ si tiene todas esas cosas, entonces, _____.

4. NATURALIDAD

Un estilo **natural** es el que surge del vocabulario y del nivel lingüístico de la persona que escribe, y no a través de expresiones y términos *prestados*. La misma expresión puede resultar natural surgida de un adulto y artificiosa de un niño, porque quizá en el primero se amolda al resto del escrito y en el segundo destaca en el texto como un dromedario en el Congreso de los Diputados.

Vamos a ver a continuación algunos estilos prestados y vicios perniciosos que dificultan que las personas saquemos a la luz la naturalidad de nuestro lenguaje.

Para ello, se resumen a continuación los cuatro estilos a los que suele tender nuestra escritura cuando comenzamos a escribir, y que **Ángel Zapata** analiza en profundidad en su libro *La práctica del relato. Manual de estilo para narradores*:

Estilo formal

El estilo formal estamos hartos de leerlo. Sería el de los textos administrativos y el de los manuales de instrucciones, el de las actas empresariales y el de los libros de texto. En narrativa, es un recurso que se emplea alguna vez en la literatura del siglo XIX y muy poco en la del XX. Y por regla general lo que garantiza es un aburrimiento mortal del lector. Curiosamente, es un estilo que se nos pega con increíble facilidad, como una especie de pelusa de modorra que le sale a la prosa casi sin poder evitarlo. Sin embargo, más vale ser consciente de cuándo lo estamos usando (nosotros y los demás) y evaluar si es acertado su uso en esa ocasión.

Un ejemplo de escritura narrativa en la que predomina el tono formal podrían ser estos párrafos:

Después de la excitación inicial —lógica en esa situación— nos pusimos a charlar. Al poco rato nos dimos cuenta de que nuestro encuentro no había sido casual. A pesar de que ella tenía muy claras sus intenciones, y así me lo repitió varias veces, aquella tarde nos confesamos mutuamente nuestras penas, y empezó esta relación que ha dado un vuelco a mi vida. [...]

Al cabo de dos o tres encuentros llegué a la conclusión de que ella había decidido borrar de su mente cualquier posibilidad de mantener una relación estable con un hombre. No sé qué experiencias llegó a tener, pero empecé a pensar que no me explicaba con detalle sus relaciones pasadas.

En este fragmento la redacción es clara, y las ideas y los hechos quedan expuestos con nitidez. Y sin embargo falla el tono. Al leer estos párrafos —es cierto— sé lo que ha ocurrido entre los dos protagonistas. En cambio no lo siento ni lo imagino, porque los hechos están contados desde la

lejanía anónima que lleva aparejado el tono formal. La historia nos llega con la misma distancia que una carta de cualquier institución.

Estilo enfático

Por oposición al estilo formal, podríamos decir que el estilo enfático implica una cercanía excesiva entre el autor y sus lectores... El autor enfático más que contar las cosas se las grita al lector en el oído; narra su historia a voces. Aunque en momentos aislados este recurso puede ser de utilidad, tomada como estilo, como rutina expresiva, la escritura hiperbólica es un obstáculo para el aprendizaje

Podemos observarlo en este párrafo:

Intentaré, si puedo, arreglar mi habitación, que huele a podredumbre. Las sábanas tienen un tacto viscoso, viscosidad repulsiva de lagarto. Al pasar las manos por el cabezal de madera intentando atrapar su frescor, rezuma una baba que me sacude. Mi cuerpo exuda miasmas de agua estancada. Siento asco, y no puedo controlar el vómito que se esparce por el piso. Líquido rosa de mi interior, incontenible, pringoso.

El efecto estilístico de este párrafo resulta abrumador. Se trata de un párrafo bien escrito, pero el asco lo invade todo: la habitación, los objetos que contiene, las sensaciones y las reacciones del personaje. Lo repulsivo queda tan enfatizado en la prosa, que satura al lector hasta hacerse inverosímil.

Estilo retórico/poético

El exceso de retórica vuelve ilegibles los textos y el lirismo es fácil que empalague. Sin embargo, esta es otra tendencia que nos amenaza cuando escribimos algo supuestamente literario.

El propio Borges, el colmo de la sobriedad, en sus textos primerizos resultaba bastante cargante. Son líricos, retóricos y, en definitiva, artificiales. Veamos un ejemplo de una de sus obras de juventud («El tamaño de mi esperanza»):

Hace ya más de medio siglo que un paisano porteño, jinete de un caballo color de aurora y como engrandecido por el brillo de su apero chapiao, se apeó contra una de las toscas del bajo y vio salir de las leoninas aguas (la adjetivación es tuya, Lugones) a un oscuro jinete llamado solamente Anastasio el Pollo, y que fue tal vez su vecino en el antiyer de ese ayer. Se abrazaron entrabos y el overo rosao del uno se rascó una oreja en la clin del pingo del otro, gesto que fue la selladura y reflejo del abrazo de sus patrones. Los cuales se sentaron en el pasto, al amor del cielo y del río y conversaron sueltamente y el gaucho que salió de las aguas dijo un cuento

maravilloso.

Aparte del vocabulario y la ortografía criollistas, el texto tiene tal densidad retórica (metáforas, metonimias, culteranismos, arcaísmos), que la prosa se convierte en un auténtico jeroglífico.

Estilo asertivo

El estilo asertivo sería aquél que se apoya casi continuamente en la afirmación, y representa un obstáculo para la naturalidad de la prosa porque las personas no solemos hablar así, mediante escuetas afirmaciones, sino que nuestro discurso está lleno de matices.

En el estilo asertivo se prescinde del todo de la subjetividad y las emociones del emisor, y puede ser apropiado para un informe técnico, una noticia del periódico o cualquier texto en donde prime el valor informativo, pero no para la narrativa.

Veamos el siguiente párrafo:

El mechero escupió una luz azul y amarilla y el cigarrillo comenzó a desvanecerse en una ascendente y fina capa de humo grisáceo. Tras la primera calada me dejé arrastrar por el efímero deleite del sabor amargo de la nicotina y recordé aquella sensación de mareo vertiginoso en espiral que me había producido mi primer pitillo [...] Recorrí con la vista la habitación. Las cosas permanecían en esa eterna mudez que produce miedo. Todo estaba estática y estéticamente preparado: las patas de la silla milimétricamente separadas de las juntas de las baldosas, la soga a un metro sesenta del asiento, las cortinas echadas, el ánimo vencido.

El narrador va afirmando una serie de hechos, y los afirma sin vacilación alguna, sin apenas matices. No hay dudas en su voz, ni reticencias, ni ironía, ni amargura. Ni siquiera escuchamos una voz, sino una enunciación impersonal, casi mecánica. Por expresarlo de algún modo: el narrador no transmite a sus lectores la conciencia viva de estar contando algo.

Vamos a ver, en las antípodas del estilo asertivo, un párrafo de J. D. Salinger, perteneciente a su relato «El periodo azul de Daumier-Smith»:

Mi padre y mi madre se divorciaron durante el invierno de 1928, cuando yo tenía ocho años, y mi madre se casó con Bobby Agadganian a fines de esa primavera. Un año más tarde, en el desastre de Wall Street, Bobby perdió todo lo que tenían él y mamá, excepto, **al parecer**, una varita mágica. De todos modos, **prácticamente** de la noche a la mañana, Bobby se transformó de ex agente de Bolsa y vividor incapacitado en un tasador vivaz, **si bien** algo falto de conocimientos,

de una sociedad norteamericana de galerías y museos de arte independiente. Unas semanas más tarde, a principios de 1930, nuestro terceto un poco heterogéneo se trasladó de Nueva York a París, más conveniente para el nuevo trabajo de Bobby. Yo tenía a los diez años un carácter frío, por no decir glacial, y tomé la gran mudanza, por lo que recuerdo, sin ninguna clase de traumas. La mudanza de vuelta a Nueva York, nueve años después, a los tres meses de la muerte de mi madre, fue lo que me alteró, y de un modo terrible.

Si nos fijamos bien, a través de expresiones como «al parecer», «prácticamente», «si bien», «un poco», «por no decir», «por lo que recuerdo» o «de un modo terrible», el protagonista va matizando sus afirmaciones. Decir que un personaje se transforma de la noche a la mañana supondría una aseveración rotunda. En cambio, decir que se transforma *prácticamente* de la noche a la mañana, no sólo resulta mucho más verosímil... sino que indica que el narrador está vivo.

Podríamos decir que el propio narrador no suscribe al cien por cien algunas de sus afirmaciones; que a la vez que cuenta su historia, dialoga con ella y consigo mismo. Estos elementos que hemos señalado se llaman «modalizadores», y su función dentro de un texto escrito consiste justamente en restar peso a los enunciados rotundos. «Tal vez», «casi», «quizá», «algunas veces», «en cierto modo», «algo», «un poco», «en parte», «podría ser», «hasta donde yo sé»... son algunos de los modalizadores más frecuentes; y la diferencia entre las dos frases que veíamos al principio estriba en el uso o la omisión de este tipo de elementos.

PROPUESTA DE TRABAJO (Desnúdalos)

Despoja a los párrafos con que se ejemplifica en esta lección el exceso de formalismo, énfasis, retórica y asertividad, traduciéndolos, además, a tu propio estilo y lenguaje. Da igual que varíe en alguna medida el significado; importa, más que nada, lograr dar la vuelta al estilo en el que están escritos.

5. VISIBILIDAD

Si paseamos por el campo con nuestro amigo Pepe, que es biólogo, y nos dice: “Mira, eso es un arce”, la imagen de ese árbol que se mece ligeramente con el viento quedará unida para siempre en nuestra mente con la sonoridad del significante que la representa (/arce/), de una forma mucho más potente y útil, sin duda, que si buscamos *arce* en el diccionario y leemos: “(Del lat. *acer, aceris.*) m. Bot. Árbol de la familia de las aceráceas, de madera muy dura y generalmente salpicada de manchas a manera de ojos, con ramas opuestas, hojas sencillas, lobuladas o angulosas; flores en corimbo o en racimo, ordinariamente pequeñas, y fruto de dos sámaras unidas”.

Palabras e imágenes están, pues, indisolublemente unidas, hasta tal punto que nadie podría poner la mano en el fuego a la hora de afirmar si su pensamiento discurre en palabras o en imágenes. No en balde la figura retórica más usada en literatura es la *metáfora*, que no consiste sino en la transformación de un concepto (que, por su abstracción o su importancia necesitamos evidenciar) en una imagen que lo representa y al mismo tiempo lo renueva y fortalece. “La metáfora viene a ser la bomba atómica mental”, dice Ortega y Gasset, y con ello hace uso a su vez de una metáfora para crear en la mente del lector una imagen que cristalice el término. Mucho más útil para acercarnos el concepto, qué duda cabe, que la definición que nos ofrecen los manuales de retórica: “Figura importantísima (principalmente a partir del barroco) que afecta al nivel léxico-semántico de la lengua y que tradicionalmente solía ser descrita como un tropo de dicción o de palabra (a pesar de que siempre involucra a más de una de ellas) que se presenta como una comparación abreviada y elíptica (sin el verbo)”.

Si nuestro amigo del alma nos dice “Estoy fatal”, no descansaremos hasta que nos explique con más detalles a qué se refiere. Y hasta que no logremos sacarle algo similar a “Es como si me estuvieran perforando el estómago con un taladro” no estaremos en disposición de consolarle.

De forma que nos movemos constantemente de la palabra a la imagen, de la imagen a la palabra, con una soltura tal que nos resulta difícil tratar a este matrimonio como entes separados. Ni falta que hace, pues si llamas a una se trae a la otra de la mano, y viceversa.

John Gardner dice que la narración ha de provocar “un sueño vívido y continuo” en el lector. Leamos sus palabras:

Si el escritor entiende que las historias son ante todo, historias, y que el mérito de las mejores es dar origen a un sueño vívido y continuo, raro será que no se interese por la técnica, ya que la mala técnica es lo que más rompe la continuidad e impide que dicha ilusión se desarrolle. Y no tardará en descubrir que cuando manipula deslealmente lo que escribe —forzando a los personajes a hacer

cosas que no harían si se vieran libres de él; introduciendo demasiado simbolismo (con lo que disminuye la fuerza de la narración al quedar excesivamente dirigida al intelecto); o interrumpiendo la acción para moralizar (por importante que sea la verdad que desee predicar); o “inflando” el estilo hasta el punto de que éste destaque más que el más interesante de los personajes—, el escritor, con estas torpezas, estropea su creación.

De modo que cuando el lector deja de visualizar imágenes y acciones para encontrarse con simples palabras una detrás de otra (como en el diccionario) el autor ha fracasado. Al contrario, cuando el escritor consigue mantener al lector en un mundo de imágenes rico y coherente a lo largo de todo el relato, ha triunfado en su objetivo. Pero demos ahora la vuelta a la tortilla. Para conseguir crear en la mente del lector ese sueño vívido y continuo del que habla Gardner, el autor ha de visualizar antes, de forma detallada y concienzuda, las escenas de su relato. Para ello, ha de acudir a todo el caudal de imágenes —vivas o soñadas— que se almacenan en su cerebro, a las instantáneas captadas en el andén del metro o en la pescadería, a las películas vistas o a los sueños recreados por otros escritores en sus lecturas.

Si vamos un poco más allá, podemos decir que las imágenes son una fuente inagotable de inspiración para el escritor, pues la fuerza descriptiva de lo que nuestros ojos ven hará saltar la chispa de miles de historias encerradas en un ademán, la mirada de un niño o la forma en que el quiosquero se apoya, perezoso, sobre la pila de los periódicos del día. Así que, cuando sintamos la necesidad impostergable de escribir pero nuestra mente aletargada no dé con un tema o una idea de arranque, no tenemos más que acercarnos a la exposición de fotografías más cercana para que nuestro cerebro, ya preparado para ello, empiece a desentrañar las narraciones que envuelven las imágenes que pasen ante nuestros ojos.

PROPUESTA DE TRABAJO

(De la imagen a la palabra)

Date una vuelta por la exposición virtual “Con los pies en la tierra”, que sirvió como base al I Concurso de Relato Fotográfico convocado por la Escuela de Escritores: (www.escueladeescritores.com/destino/presentacion.htm). Elige una de las fotografías que encuentres allí y escribe una historia a partir de ella, de modo que la imagen sirva para hacer nacer a la palabra, y la palabra para completar la imagen.

6. EL RITMO DEL DISCURSO

Aunque puede parecer que la cuestión del ritmo es más importante en la poesía que en la prosa, no es así. Es verdad que en prosa el ritmo puede ser más libre (más abierto a diferentes combinaciones) que en un poema, pero no menos importante.

El ritmo de la voz del narrador ha de amoldarse a lo que nos está contando. Si el ritmo está descompensado, el lector percibirá cierta somnolencia ante la monotonía de las frases o le entrará tal taquicardia que dejará el texto para hacerse una tila o irse a la cama.

El ritmo vendrá marcado por varios factores. El primero será la longitud de las frases. Las frases largas están muy bien para hablar de sentimientos, por ejemplo, al estilo de Proust, pero no para la novela negra o el discurso publicitario. Actualmente se tiende a acortar las frases porque la vida —y por tanto la realidad escrita— es más acelerada. Vivimos deprisa, queremos saber las cosas rápido, nos pierde la impaciencia. Por otro lado, si el narrador está contando una persecución, más vale que lo haga con frases cortas, concisas, para que el tiempo del discurso no sobrepase con creces al tiempo de la acción; las oraciones cortas dan velocidad al texto. Si lo que nos está relatando, por el contrario, es la contemplación de un paisaje, se podrá recrear en oraciones largas y calmosas. En general (y respetando el estilo propio), conviene ir alternando frases largas y cortas, para evitar la monotonía o el frenesí.

La longitud de los párrafos también influirá en el ritmo del relato. Conviene no cansar al lector con párrafos quilométricos, ni hacerle saltar constantemente de uno a otro. Con todas las excepciones que pueda imponer cada narración, valga como norma general la misma que con las frases: alternar párrafos largos y cortos dará un ritmo variado al texto, como en las sinfonías los tramos lentos y rápidos.

Otro factor que regulará el ritmo es la subordinación o coordinación de las oraciones. La subordinación crea, en general, un efecto acumulativo (las oraciones subordinadas se van acumulando sobre la oración principal, engordándola y cubriéndola de matices significativos). La coordinación, por su parte, proporcionará reiteración (y, y, y; ni, ni, ni) y sucesión de los acontecimientos (*Cogí el abrigo y me marché, y ella se quedó allí, y yo creo que todavía estará allí, cubierta ya de telarañas*).

Vamos a ver un ejemplo de ritmo en unos fragmentos de un cuento de Gabriel García Márquez («El avión de la Bella Durmiente»). Dejaos llevar por la melodía maravillosa de la voz del narrador:

Era bella, elástica, con una piel tierna del color del pan y los ojos de almendras verdes, y tenía el cabello liso y negro y largo hasta la espalda, y una aura de antigüedad que lo mismo podía ser de Indonesia que de los Andes. Estaba vestida con un gusto sutil: chaqueta de

lince, blusa de seda natural con flores muy tenues, pantalones de lino crudo, y unos zapatos lineales de color de las bugamilias. «Esta es la mujer más bella que he visto en mi vida», pensé, cuando la vi pasar con sus sigilosos trancos de leona, mientras yo hacía la cola para abordar el avión de Nueva York en el aeropuerto Charles de Gaulle de París. Fue una aparición sobrenatural que existió sólo un instante y desapareció en la muchedumbre del vestíbulo.

[...]

El vuelo de Nueva York, previsto para las once de la mañana, salió a las ocho de la noche. Cuando por fin logré embarcar, los pasajeros de la primera clase estaban ya en su sitio, y una azafata me condujo al mío. Me quedé sin aliento. En la poltrona vecina, junto a la ventanilla, la bella estaba tomando posesión de su espacio con el dominio de los viajeros expertos. «Si alguna vez escribiera esto, nadie me lo creería», pensé. Y apenas si intenté en mi media lengua un saludo indeciso que ella no percibió.

Se instaló como para vivir muchos años, poniendo cada cosa en su sitio y en su orden, hasta que el lugar quedó tan bien dispuesto como la casa ideal donde todo estaba al alcance de la mano. Mientras lo hacía, el sobrecargo nos llevó la champaña de bienvenida. Cogí una copa para ofrecérsela a ella, pero me arrepentí a tiempo. Pues sólo quiso un vaso de agua, y le pidió al sobrecargo, primero en un francés inaccesible y luego en un inglés apenas más fácil, que no la despertara por ningún motivo durante el vuelo. Su voz grave y tibia arrastraba una tristeza oriental.

Cuando le llevaron el agua, abrió sobre las rodillas un cofre de tocador con esquinas de cobre, como los baúles de las abuelas, y sacó dos pastillas doradas de un estuche donde llevaba otras de colores diversos. Hacía todo de un modo metódico y parsimonioso, como si no hubiera nada que no estuviera previsto para ella desde su nacimiento. Por último bajó la cortina de la ventana, extendió la poltrona al máximo, se cubrió con la manta hasta la cintura sin quitarse los zapatos, se puso el antifaz de dormir, se acostó de medio lado en la poltrona, de espaldas a mí, y durmió sin una sola pausa, sin un suspiro, sin un cambio mínimo de posición, durante las ocho horas eternas y los doce minutos de sobra que duró el vuelo a Nueva York.

Fue un viaje intenso. Siempre he creído que no hay nada más hermoso en la naturaleza que una mujer hermosa, de modo que me fue imposible escapar ni un instante al hechizo de aquella criatura de fábula que dormía a mi lado. El sobrecargo había desaparecido tan pronto como despegamos, y fue reemplazado por una azafata cartesiana que trató de despertar a la bella para darle el estuche de tocador y los auriculares para la música. Le repetí la advertencia que ella le había hecho al sobrecargo, pero la azafata insistió para oír de ella misma que tampoco quería cenar. Tuvo que confirmárselo el sobrecargo, y aun así me reprendió porque la bella no se hubiera colgado en el cuello el cartoncito con la orden de no despertarla.

[...]

Como podéis observar, en este relato de melodía exquisita predominan las frases largas y coordinadas (y, y, y), pues la historia nos transmite una sucesión de acontecimientos, el transcurso de una noche de amor. Esa es la música de fondo de la voz del narrador. No obstante, se cuida bien de introducir de vez en cuando frases cortas que nos espabilan y rompen la letanía como toques de platillos («Me quedé sin aliento», «Fue un viaje intenso...»), así como frases subordinadas en la que los matices se superponen acumulativamente («Siempre he creído que no hay nada más hermoso en la naturaleza que una mujer hermosa, de modo que me fue imposible escapar ni un instante al hechizo de aquella criatura de fábula que dormía a mi lado»). Asimismo, nos encontramos a lo largo del relato con párrafos cortos, de longitud media, y largos.

Por supuesto, el ritmo de la voz del narrador tiene mucho que ver con el estilo del escritor, pero también en buena medida con la historia que nos cuenta, y con la habilidad para evitar la monotonía o la dispersión. En conjunto, los relatos son como una sinfonía, con un ritmo de fondo y variaciones que se van desarrollando en consonancia con el contenido. Son técnicas que el escritor usará, en general, de forma intuitiva, pero que a la hora de revisar habrá de tener en cuenta.

PROPUESTA DE TRABAJO

(Una persecución)

Ponte en esta situación: vas por la calle una noche, alguien sale de una bocacalle y se pone a perseguirte, tú echas a correr. Se produce una persecución. Narra esa escena.

A continuación, fijate en el ritmo del discurso. ¿Qué longitud tienen las frases? ¿Cambiaría el ritmo si fueran más cortas o más largas? ¿Cómo crees que se podría mejorar el ritmo de la historia?

7. LA VOZ

El narrador de una historia es alguien del que muchas veces sólo conocemos la voz. No sabemos cómo va vestido ni qué hace en sus ratos de ocio, sino únicamente qué nos dice. Y hablo de voz (igual que antes he hablado de discurso) porque el lenguaje escrito, como ya dije, tiene mucho de oralidad transformada. Todavía, después de tantísimos siglos, la literatura conserva rasgos de su origen hablado, de las historias contadas alrededor de una hoguera o en la plaza del pueblo, y también del teatro. Así que al lector, cuando lee una novela, le parece estar escuchando un rumor muy característico que le va contando al oído sucesos fascinantes, y a través del cual tiene acceso, con ayuda de su imaginación, al mundo ficticio. Para que esto ocurra, la voz del narrador ha de pasar inadvertida en lo posible (sobre todo cuando lo que se escribe es una novela), porque si continuamente llama la atención sobre sí misma, el lector se distraerá de la historia que le están contando y fijará su atención en las modulaciones atípicas de la voz, perdiendo el hilo de la narración propiamente dicha. No hay que olvidar que el objetivo del escritor, y por tanto del narrador, es que la historia y los personajes cobren vida en la imaginación del que lee, y eso es imposible si el narrador está gritando «¡Aquí estoy yo!», en una exhibición continua de sus cuerdas vocales. De igual modo, tampoco es conveniente usar una voz monocorde y soporífera que, aunque no se señale a sí misma, tampoco apunte a los hechos que está narrando ni se implique en ellos.

En definitiva, para que la voz del narrador pase inadvertida sin resultar tediosa se tiene que dar una especie de simbiosis entre ésta y los hechos narrados, de modo que acoplada la una a los otros, formen una misma cosa.

Es importantísimo, pues, modular bien la voz del narrador y aprovechar todos los recursos que nos ofrece. Esa modulación va a depender de muchas cosas, como cuál es la historia que se está contando, si el narrador es a la vez uno de los personajes de la historia o alguien ajeno a ella, el bagaje cultural del autor, etc.; así que tendríamos tantos tipos de voces y combinaciones posibles de sus características como historias en el mundo.

Vamos a ver tres de los recursos de que dispone la voz del narrador y que, usados en su justa medida, pueden darle una modulación adecuada: el tono, el volumen y la expresividad.

Tono

Igual que en la vida diaria el tono que utiliza una persona para hablar a su interlocutor da un significado u otro a lo que dice, también el tono del narrador aportará parte del sentido a la historia.

El tono puede ser más grave o más agudo. Cuanto más grave sea, tanto más serio y profundo sonará lo narrado, mientras que la subida de los agudos imprimirá notas ascendentes de desenfado al texto.

Dependiendo del suceso concreto que se esté contando, el tono puede variar dentro de un mismo texto: no es lo mismo narrar un suicidio que una charla distendida entre amigos. Sin embargo, hay que tener cuidado con estas variaciones, ya que si son muy exageradas o repentinas, dará la impresión de que la voz del narrador ha cambiado, y que es otra persona —otra voz—, de pronto, la que nos habla.

El tono del narrador influirá tanto en la percepción de la historia como en la de los personajes, y a la vez se verá influido por ellos. Para ejemplificarlo, vamos a detenernos en nuestras tres obras modelo.

Volumen

Regular el volumen de la voz del narrador es otra cuestión importante. En principio, a nadie le gusta que le griten. Valga como norma, pues, que la voz del narrador debe permanecer en un volumen medio: ni muy alta, ni muy baja. Sin embargo, como todos los recursos que estamos viendo, su modulación aportará a la historia matices significativos, con lo cual el narrador podrá alzar o bajar la voz cuando la historia lo justifique. Pero sólo en esas ocasiones.

Pongamos un ejemplo de voz injustificadamente chillona:

Así yo veía en aquellos días como motivo absoluto de una estrofa las adelfas cargadas de suicidios en los parques abochornados por la sombra soberbia de los rascacielos, la venustidad extravagantemente erótica de los escaparates, las barandillas de oxidado metal renegrecido de las escaleras de emergencia de aquellos viejos edificios del Bronx. (¡Qué bella decadencia en sus paredes delineadas como murales vivientes por las manchas de humedad y por los fanáticos grafitis!).

Como se puede ver, no sólo con exclamaciones se puede alzar la voz, sino también por medio de la combinación de sustantivos y adjetivos. En este caso, lo que se nos está contando no merece gritos, así que se le agradecería al narrador que bajara el volumen.

Por otra parte, si el volumen permanece muy alto a lo largo de todo el discurso, el narrador no podrá subirlo cuando realmente se necesite, es decir, en las escenas de verdadera relevancia que requieran un grito de aviso al lector («¡Cuidado! El perro está suelto»).

Asimismo, el narrador puede bajar el volumen en aquellas partes —siempre necesarias en una novela— de puro trámite que no precisen una atención especial del lector; por ejemplo, mientras el protagonista baja las escaleras, sale a la calle y toma un taxi para dirigirse a una comida a la que está invitado, y en la que

sí sucederán cosas dignas de una subida del volumen.

Expresividad

Otro recurso que va a permitir ajustar la voz del narrador va a ser la expresividad, que implicará la proximidad afectiva y el grado de adecuación del narrador con respecto a los personajes. En este sentido, la voz del narrador podrá ser cálida o fría, anhelante, acariciadora, tierna, distante, amenazadora o permisiva, despreciativa...

Igual que ocurre con el tono o el volumen, la expresividad de la voz del narrador va a aportar, combinada con el contenido de la historia, diversos visos de sentido a los personajes y, por tanto, influirá en la aproximación del lector hacia ellos. La policromía y la rica plasticidad que adquiere un texto por medio de este recurso bien utilizado es algo que muchos novelistas, encerrados en una neutralidad expresiva carente de matices, deberían tener en cuenta.

Tono, volumen y expresividad: tres herramientas muy útiles para modular la voz del narrador, cuyo dominio llevará a una perfecta adaptación del discurso a su contenido.

Propuesta de trabajo

(Modular la voz)

Concéntrate en tu estado animico actual y, cuando tengas claro cuál es, escríbele una carta a un amigo. Cuéntale lo que te ocurre sin usar una sola palabra abstracta (*pena, alegría, tristeza, desazón, melancolía...*), es decir, por medio de acciones y expresiones concretas, usando los recursos que se han dado en esta lección para teñir el discurso del estado de ánimo del que partiste.

8. LA EMPATÍA

Si en general resulta dificultoso explicar con claridad y concreción cualquier idea abstracta, aún más peliagudo es expresar las sensaciones, emociones y sentimientos. En la vida real tendemos a confundir estos elementos y, por tanto, también en la escritura. Además de la dificultad que existe en aislarlos, tampoco es fácil expresarlos con palabras. Y sin embargo es algo que está a la orden del día: constantemente estamos recibiendo impulsos de los sentidos, y sintiéndonos alegres o tristes, queridos u odiados. ¿Por qué nos será tan difícil describir estos componentes cotidianos?

En primer lugar, desde pequeños nos han acostumbrado a ocultar el dolor, la alegría o el odio, hasta el extremo de hacernos olvidar su existencia. Por otra parte, esta materia toca nuestra fibra más sensible, con lo que nos resulta complicado tratarla con serenidad, objetivamente, y eso nos hace rehuirla. Por último, los sentimientos suelen ser bastante contradictorios, no se adhieren a la lógica que normalmente usamos para dirigir nuestras acciones, y por eso muchas veces no podemos ni acceder a ellos. Por ejemplo, a un sentimiento no le podemos preguntar «¿Por qué?»; lo máximo que podemos hacer es intentar concretarlo, aislarlo y expresarlo lo más claramente posible.

Para ello, vamos a desgarnar los elementos que he mencionado más arriba (sensaciones, emociones y sentimientos):

Sensaciones

(Sensación: 1. Impresión producida en los sentidos por un estímulo exterior o interior. 2. Percepción mental de un hecho, con independencia de las impresiones sensoriales.)

La sensación tiene que ver, en la primera de sus acepciones, con los sentidos: la vista, el olfato, el tacto, el gusto y el oído, tan presentes en nuestra vida cotidiana que a veces los escritores los olvidan, como si se dieran por hecho. Pero nada que no esté en el texto, aunque sea de manera elíptica o alusiva, se da por supuesto en un escrito.

El sentido de la vista es el que más se utiliza a la hora de escribir, claro; es para el que está más preparado el lenguaje y nuestro vocabulario y, además, es difícil mantenernos ciegos.

Es más sencillo, sin embargos, mantenernos sordos o mudos, o insensibles a los olores y al tacto. Y, sin embargo, la expresión de estas sensaciones dotarán al texto de una humanidad que difícilmente se puede alcanzar con la explicación más detallada. Si introducimos en un escrito música, estrépitos o ruidos en el patio interior, texturas y roces, sabores, olor a gasolina o a alcanfor... estaremos creando atmósfera, pero también conseguiremos un cierto grado de empatía por parte del lector.

El gran ausente en la literatura suele ser, sobre todo, el olfato, debido posiblemente a la dificultad de expresar los olores con palabras. A nauseabundo, pestilente, hediondo,

aromático y algunos adjetivos más se reduce el reino de lo olfativo, y ciertamente los que hay dicen bien poco del olor en cuestión. Es un sentido inválido, y para expresarlo tenemos que acudir a las asociaciones de ideas o pedir ayuda a los otros sentidos, como quien se apoya en muletas.

No obstante, recordad que los olores tienen una capacidad de evocación intensa y duradera, no sólo en quien escribe sino también en el lector. Un olor bien situado en un texto vale por cien imágenes.

Emociones

(Emoción: Estado afectivo de intensa alteración, especialmente de alegría, pesar o ansiedad.)

Este será otro factor que puede acercar un escrito al lector. Si el que narra está alegre, y esa alegría está bien expresada, el lector se sentirá automáticamente identificado en esa parcela de humanidad.

Las emociones se puede reflejar de muchas maneras, como por ejemplo diciendo directamente: *me puse alegre o triste, o sentí muchísima ansiedad*. No obstante, conviene reflejarlas en los actos (*Me puse a dar pasos de ballet por todo el salón. Recorrí a toda prisa las calles de la ciudad fumando un cigarrillo tras otro con los dientes apretados*).

Sentimientos

(Sentimiento: 1. Acción de sentir. 2. Estado afectivo que causan en el ánimo cosas espirituales. Sentir: 1. Experimentar una sensación. 2. Experimentar un estado afectivo o de ánimo. Estado de ánimo: Estado de una persona en lo relativo a sus sentimientos y a su actitud optimista o pesimista ante las cosas.)

Y aquí es donde los diccionarios empiezan a liarse e irse por las ramas, porque todavía no ha nacido la persona que pueda definir con exactitud lo que los sentimientos son. Puestos a lanzar hipótesis al aire, yo diría que existe una gradación en el alma del ser humano: primero es la sensación, la cual provoca una emoción, que a su vez nos lleva a un sentimiento. Esta gradación no sólo es temporal, sino que también se produce —en mi opinión— en una especie de estratificación: la sensación está a flor de piel, la emoción es más cerebral y el sentimiento florece en las profundidades de la mente, alma, o como quiera llamársele.

Si es difícil convenir una definición para los sentimientos, más difícil aún es identificarlos. Y si identificarlos resulta una tarea de locos, no digo nada expresarlos con palabras.

La expresión de los sentimientos vendría a ser como una profundización racionalizada en las emociones. Decir *estaba feliz* o *estaba triste* es muy fácil; lo complicado, y lo más valioso y sincero, es expresar el sentimiento real, oscuramente contradictorio —pues proviene de una mezcla de sensación física, emoción subconsciente y razón—, que subyace bajo tierra como un león dormido.

Todos tenemos sentimientos, pero hay que marearlos mucho para conseguir expresarlos. No basta con que el escritor se emocione o sienta lo que quiere escribir: ha de saber plasmarlo sobre el papel para que el lector, que no está en su pellejo, pueda sentir, a su vez, lo mismo. Así pues, no se trata de explicar los sentimientos, sino de que quien lea el texto experimente, a su vez, lo que se ha tratado de reflejar.

PROPUESTA DE TRABAJO

(Los tres grados)

Has de hacer ahora un recorrido desde las sensaciones, pasando luego a las emociones, hasta que éstas exploten finalmente en sentimientos. Puede ser una historia de amor, una pasión escondida o un recuerdo de infancia. Puede ser algo real o ficticio. Pero no olvides, ante todo, darle una vuelta de tuerca a las emociones hasta convertirlas en sentimientos.

9. LA COMPOSICIÓN

Nos vamos a detener ahora en la forma de estructurar el discurso narrativo para que cualquier cosa que contemos adquiera interés y relevancia. Es decir, vamos a construir un edificio sólido donde el estilo y los recursos expresivos de cada puedan sostenerse a la hora de narrar.

La forma de engarzar los diferentes elementos del discurso es lo que llamaríamos la *composición*. Resulta una cuestión fundamental, porque la manera en que lo hagamos va a influir directamente en el sentido del texto.

Las unidades narrativas más importantes que componen una historia son:

Escena

La escena es una parte de la narración cerrada en sí misma, sometida a unos principios de unidad (tiempo, lugar y acción) y, en la mayoría de los casos, a un mismo punto de vista. La escena, por consiguiente, exige al autor una indicación escueta o detallada del marco físico y alguna insinuación sobre el paso del tiempo (variaciones de la luz, del ruido ambiental...). Como consecuencia, los límites de la escena son muy precisos, de modo que constituyen una secuencia completa, identificable dentro de la narración. A veces en ella la voz del narrador pasa a un segundo plano y el uso del estilo directo nos permite escuchar, de primera mano, las palabras de los personajes (sus diálogos).

Como recurso de composición, la escena coloca al lector en medio de la acción dramática. Le invita a asistir a los hechos y puede tener, por eso mismo, un efecto envolvente: un suceso que oímos de boca de otro y un suceso que presenciamos no nos conmueve en la misma medida. No es lo mismo mostrar los hechos que decirlos, igual que no es lo mismo ver una película que oírla contar a un amigo.

Narración lineal

Consiste en contar los hechos al mismo tiempo que suceden, como en la escena, pero variando en este caso los escenarios y las acciones. En la novela negra se da mucho, cuando el narrador (la cámara) va siguiendo al detective en todas sus investigaciones, le acompaña en sus idas y venidas, corre y se esconde con él en las persecuciones, etc. Es muy útil para mantener la tensión narrativa, mientras el hilo de la acción está pendiente de resolución, como cuando en las películas nos muestran a la chica realizando sus acciones cotidianas (lavarse los dientes, ponerse el pijama...) mientras nosotros sabemos que el asesino está escondido en el armario.

Resumen

En el resumen el tiempo de la acción es mayor que el tiempo de la narración. Por poner un símil cinematográfico: es muy común que, en algunas películas, aparezcan contados varios años de noviazgo feliz entre los dos protagonistas por medio de planos difuminados (como las fotografías de boda), uno detrás de otro; en uno los dos novios pasean juntos por un parque en primavera; en el siguiente se besan en el cine sin reparar en la película; después aparece él regalándole flores a ella; y así sucesivamente. Luego vuelve la cámara a centrarse y pasa a contarnos, en una secuencia de escenas más lentas, a tiempo real, la gran catástrofe que rompe, en poco tiempo, la felicidad construida en esos años.

Cuanto más tiempo cronológico abarque la historia que queremos contar, más tendremos que acudir al resumen, como es lógico. Si queremos abarcar varios años en una narración breve, el mismo formato nos obligará a contarlo prácticamente todo en forma de resumen. Por eso, aunque no hay reglas fijas para la creatividad, conviene que si deseamos escribir algo corto no intentemos abarcar demasiado tiempo en las acciones, pues corremos el riesgo de que los resúmenes devoren la historia y, de esa forma, no tendríamos la oportunidad de acercar los personajes ni sus acciones a los ojos del lector.

Elipsis

La elipsis es similar al resumen, sólo que en ella se omiten por completo los hechos ocurridos en un tiempo dado, aunque se hace referencia a ese lapso. Por ejemplo, es común encontrarla en los cuentos populares, cuando el relato abarca muchos años: «Cuando la bella muchacha cumplió quince años...». Se habla al principio del nacimiento (envuelto en profecías) y luego, en el siguiente párrafo, zas, la niña ya tiene quince años, que es cuando se pincha con la rueda, etc., etc.

Descripción

La descripción es el retrato estático de las personas y las cosas (paisajes, objetos, ambientes, lugares...) presentes en la narración. Es, por decirlo de alguna manera, un tiempo muerto, un paréntesis en la acción.

El tiempo de la narración es, por tanto, mayor que el tiempo de la acción. La cámara se demora en los detalles precisos de personas y objetos, recrea la vista en colores y formas... La descripción nos impresiona por sus coordenadas espaciales.

La mezcla atinada de estas unidades va a ser la clave de lo que podríamos llamar el ritmo narrativo. Imaginemos un reloj de arena con varios estrechamientos en lugar de uno sólo. La arena que va cayendo sería la historia (la línea narrativa); las partes más anchas del reloj, en las que la arena se demoraría con pereza antes de seguir su camino hacia abajo, serían las descripciones y digresiones; las partes algo más estrechas, por las que la arena empezaría a precipitarse, serían las escenas y la narración lineal; y, por

último, los estrechamientos por los que la arena pasa a toda velocidad hasta caer en el siguiente nivel, serían los resúmenes y elipsis.

PROPUESTA DE TRABAJO

(Un día de tu vida)

Narra un día de tu vida de principio a fin, introduciendo las siguientes unidades narrativas: escenas, narración lineal, resumen, descripción y elipsis. Has de usarlas en su justa medida (escenas con diálogos en los momentos importantes, resúmenes para aportar informaciones necesarias pero que no requieran detalle, elipsis para señalar un lapso de tiempo, etc.). El interés del lector en lo que estás contando va a depender del ritmo narrativo que le des al discurso.

10. EL TRATAMIENTO DEL TEMA

Los grandes temas —y a estas alturas ya lo sabéis todos— no existen. Lo importante en el cuento es la trama, esto es, cómo se organiza artísticamente la historia en el discurso y el tratamiento que se le da a la idea. Vamos a ver a continuación algunos aspectos del cuento que nos pueden ayudar a la hora de tratar los temas.

Ajuste de la forma al tema

Sea cual sea el tema que escojamos para nuestro cuento, todo en éste (los recursos expresivos, el tono, los detalles...) debe estar a su servicio. No basta que el tema conmueva a quien lo escribe, sino que el autor ha de utilizar todas sus armas para que conmueva al lector. Sin embargo, atender al tema no tiene por qué implicar un conocimiento de todo lo que ocurrirá en el cuento, sino que más bien es un punto de partida, el centro de gravitación, una chispa alrededor de la cual se irá tejiendo el relato en círculos concéntricos.

Brevedad

Una de las características más representativas del cuento contemporáneo y que, por tanto, va a afectar al tratamiento del tema, es la brevedad. Conviene tener esto en cuenta a la hora de sentarse a escribir, pues la economía de medios es fundamental. Las largas digresiones o descripciones están reservadas a la novela. Todo lo superfluo que eliminemos en un relato irá a favor de su efectividad.

Unidad y esfericidad

En la misma línea, en el cuento hay que trabajar la unidad. El tema, la idea, es una chispa; al crear el relato alrededor de ella, conseguiremos que el efecto final sea unitario. Al contrario que en la novela, donde se trabaja acumulativamente, estirando de varios hilos, con temas y ramas secundarias, el cuento requiere una unidad que nos haga percibirlo como un todo, como una descarga eléctrica. Cualquier elemento que distraiga la atención del lector hacia temas circundantes hay que suprimirlo. Es preciso procurar no caer en la tentación de irse por las ramas; ése es un privilegio que, como indica Julio Cortázar, uno sólo puede permitirse en la novela. Pensad en los buenos cuentos que habéis leído, aquellos que perduran en la memoria, y os daréis cuenta de que ninguno carece de unidad. Intentad, también, eliminar de ellos una frase, un párrafo. Comprobaréis que el relato se tambalea y pierde sentido. Este mismo ejercicio debéis hacerlo con vuestros propios cuentos una vez escritos. Si no superan la prueba, replanteaos el tema y la forma en que lo habéis desarrollado. Para que esta característica de todo buen cuento no se os vaya de la cabeza, mirad cada relato que escribáis como quien mira una esfera. Ha de ser algo redondo, cerrado, cíclico.

Intensidad

Otra noción interesante al tratar el tema es la de intensidad. No hay que confundir intensidad con efusión o con énfasis (cuidado). Sencillamente, para conseguir que el relato sea intenso, ha de importarnos de verdad, el escritor ha de meterse hasta el fondo, sumergirse a cien metros de profundidad. Es una cualidad que no ha de percibirse a simple vista, no ha de traducirse en un estilo afectado o enfático (que lo único que conseguiría sería empalagar al lector, inducirle a desconfiar de lo que le estamos contando), sino que es algo intrínseco al proceso de creación. Si el escritor vive con intensidad la historia que está contando, hay muchas probabilidades de que contagie al lector esa sensación.

Objetivación del tema

Hay pocas cosas en que todos los escritores estén de acuerdo, pero una de ellas es que escribir es para ellos una necesidad. Para escribir hay que obsesionarse, y de esa obsesión nace la escritura. Todo escritor saca sus fantasmas de su interior, se deshace —o lo intenta— de ellos a lo largo de las páginas, en cuentos o en novelas, en poemas y artículos. Pero hay que tener cuidado, en literatura, de que a lo largo de ese proceso de liberación o exorcismo se objetive la obsesión. Ha de existir una distancia entre los temas que invaden nuestra mente en forma de pensamientos e ideas gelatinosas y su trasvase a un relato, en el que han de tomar forma de monstruos o sirenas, de hombres y mujeres que van o vienen, y que no son nosotros mismos. Es error muy común en los principiantes lanzarse a ese exorcismo desenfrenadamente, escribiendo sobre el papel directamente aquello que les preocupa: la injusticia social, que su mujer o su marido no les comprende, etc. Eso no es literatura, por muchas metáforas y metonimias que se utilicen. Los fantasmas han de atravesar la pared de nuestra mente y sentarse en el sofá del salón, y sólo entonces podrán convertirse en literatura.

Propuesta de trabajo (Un microcuento)

Elige un tema aparentemente nimio (un grano de arroz, la caída de una hoja en otoño, una persona leyendo en el metro...) y dale forma en no más de veinte líneas. Cuando lo hayas hecho, revísalo siguiendo las características que se han dado en esta lección y, si el texto no las cumple, corrígelo hasta conseguir que se atenga a ellas.

11. LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA

Un relato se compone de escenas encadenadas. Puede ser una sola escena para un relato ultrabreve, pero habitualmente son más, para permitir un planteamiento, un nudo y un desenlace. Incluso en el famoso microcuento de Augusto Monterroso, "Cuando se despertó, el dinosaurio todavía estaba allí", hay tres momentos: el primero, elidido pero señalado por el adverbio "todavía", sucede antes de que comience el relato (el dinosaurio estaba en el sueño del protagonista). El segundo es el momento del despertar, de ruptura con el sueño y sus habitantes oníricos. El tercero, sorprendente, es el descubrimiento de que el dinosaurio que ha traspasado la de modo fantasmal la frontera del sueño y se ha instalado en la realidad. Ocho palabras que encierran un cuento fantástico con presentación, nudo y desenlace.

Así pues, las palabras construyen frases, que se encadenan formando escenas, y estas a su vez relatos o novelas. Y es en la construcción de las escenas en donde queremos detenernos en este capítulo, porque de algún modo constituye la unidad narrativa mínima: la que, cuando está bien edificada, nos sumerge en la lectura y nos encadena a la narración. Hay muchas maneras de hacerlo, y aquí vamos a ver una de ellas que, sin aventurar que sea la única ni la mejor, sí es, desde luego, una manera efectiva y utilizada por grandes autores de distintas épocas y tendencias.

Y lo primero que hay que decir es que una escena gira alrededor de algo, habitualmente un objeto físico tangible, y que, para que sea visible al lector, suele acumular una buena cantidad de objetos, sustantivos concretos, verbos de acción y repeticiones. Pero no uno ni dos, sino un a buena cantidad de ellos. Veamos un ejemplo para ver cómo funciona este esquema, sacado de uno de los mejores y más divertidos relatos de ciencia-ficción escritos nunca. Nos referimos al comienzo del *Viaje séptimo*, de Stanislaw Lem (los subrayados y las letras negritas son nuestros):

Cuando el lunes, día dos de abril estaba cruzando el **espacio** en las cercanías de **Betelgeuse**, un meteorito, no mayor que una **semilla de habichuela**, perforó el **blindaje** e hizo añicos el regulador de la **dirección** y una parte de los **timones**, lo que privó al **cohete** de la capacidad de maniobra. Me puse la **escafandra**, salí fuera e intenté reparar el **dispositivo**; pero pronto me convencí de que para atornillar el **timón** de reserva, que, previsor, llevaba conmigo, necesitaba la ayuda de otro **hombre**. Los constructores proyectaron el **cohete** con tan poco tino, que **alguien** tenía que sostener con una **llave** la cabeza del **tornillo**, mientras **otro** apretaba la **tuerca**. Al principio no me lo tomé demasiado en serio y perdí varias horas en vanos intentos de aguantar una de las dos **llaves** con los **pies** y, la otra en **mano**, apretar el **tornillo** del otro lado. Perdí la hora de la **comida**, pero mis esfuerzos no dieron resultado. Cuando ya, casi casi, estaba logrando mi propósito, la **llave** se escapó de debajo del **pie** y voló en el **espacio** cósmico. Así pues, no solamente no arreglé nada, sino que perdí encima una **herramienta** valiosa que se alejaba ante mi vista y se iba achicando sobre el fondo de **estrellas**.

Un tiempo después, la **llave** volvió...

En el breve fragmento que hemos transcrito no hay un objeto concreto, sino un montón de ellos (marcados en negrita): espacio, Betelgeuse, meteorito, semilla, habichuela, blindaje, dirección, timones, cohete, escafandra, llave, tornillo, tuerca, pies, mano, comida, herramienta, estrellas... Nadie puede pensar que es casual esa acumulación de elementos, porque, además, la palabra *llave* se repite cuatro veces (o cinco si consideramos que la *herramienta* que se pierde en el espacio es la llave); dos veces *cohete*, *timón*, *pies*, *tornillo*, *espacio*, y como objetos relacionados con la nave espacial está *cohete*, *blindaje*, *timón*, *dirección* y *escafandra*. ¿No resulta extraña esta acumulación de elementos? ¿Cuál es su función? Pues es evidente: mostrar de manera plástica y concreta la nave en la que viaja Ijon Tichy. Su autor sabe que no basta con decir que Tichy viaja en un cohete: el lector tiene que ver el cohete, situarse en su interior y rodearse de todos esos objetos. De esa manera ya no le cabrá duda de que está viajando con Tichy por las cercanías de Betelgeuse.

Toda la escena, por otra parte, está saturada a su vez de verbos que indican acciones o movimiento (subrayados): cruzar, perforar, hacer añicos, privar, poner, salir, reparar, atornillar, proyectar, sostener, apretar, aguantar, escapar, volar, arreglar, alejar, achicar, volver... Y de nuevo hay que decir que no ha sido por azar, sino con un propósito bien definido: atrapar al lector desde el primer párrafo. Los consejos acerca de los buenos comienzos se cumplen a rajatabla: un personaje está en conflicto con su entorno. ¿O estar solo en medio del espacio con una nave que ha perdido la dirección no es un problema? ¿Cómo saldrá Tichy del atolladero? La única solución posible es seguir leyendo.

Si conectáramos las palabras repetidas o relacionadas con líneas, veríamos que bajo la piel de las palabras existe un armazón, un esqueleto invisible que sostiene la escena. Un armazón de objetos y acciones plenamente cinematográficos. Toda la escena gira alrededor de la llave, imposible de utilizar por un solo hombre. La escena termina con la llave perdiéndose en el espacio. Las cosas no mejoran.

La siguiente escena, de la que apenas hemos transcrito las seis primeras palabras, conectan con la escena anterior, pero no de una manera simbólica, sino física: la llave que en la última frase del primer párrafo se pierde en el espacio, regresa en la primera línea del segundo. El ensamblaje es perfecto. Esa es, si no la más adecuada, sí una de las mejores formas de enlazar escenas sin que se rompa la continuidad de la historia: llevarse un objeto de un párrafo a otro (la llave, en este caso). Si la llave funciona como un hilo fino que va cosiendo las frases y los distintos planos de la primera escena (usando la terminología del cine) hasta dotarlo de un esqueleto invisible, la repetición literal del mismo objeto, que reaparece a comienzos del segundo párrafo, no hace sino coser también una escena con otra, de modo que la continuidad está asegurada.

¿Cuál es la enseñanza que podríamos sacar de todo ello? Creemos que es bastante clara: te recomendamos que construyas las escenas amueblándolas no con uno, sino con muchos objetos concretos, que escojas uno de ellos para hacer girar toda la escena a su alrededor, que no temas repetirlo de manera directa o a través de sinónimos, que introduzcas suficiente movimiento en su interior, y que te lles un objeto,

nombrado en las últimas líneas de la escena, al párrafo, escena o capítulo siguiente con el fin de asegurarte de que tu narración no discurre a saltos, sino en un continuo sin fracturas. Y ello es aplicable, y aún más necesario si cabe, en el caso en que entre una escena y la siguiente transcurran años.

Las escenas, por último, se deben enlazar a lo largo de un relato largo o de una novela con este mismo esquema: un objeto, sensación o acción se repite más allá, pero se anuncia aquí, a través de la premonición y la retrospectión, las catáforas y las anáforas, las anticipaciones y los cumplimientos. Y sobre todo ese armazón concreto y visible, puedes y debes añadir los componentes abstractos, reflexivos, emocionales y filosóficos que precisas: ya tienen un cuerpo físico donde alojarse y abandonar la vida de fantasma que tenían antes.

Propuesta de trabajo

(Tres escenas)

Construye un relato con tres escenas. Entre cada una de ellas ha de haber transcurrido, como mínimo, seis meses. Cuando lo tengas escrito, comprueba que se atiene a lo que se ha comentado en esta lección.

12. EL DIÁLOGO

Convertido en materia prima por el teatro y después por el cine, el diálogo suele aparecer en la narrativa actual más como un escaso objeto de lujo que como lo que es: una herramienta de trabajo fundamental para crear ficciones. Veamos ahora las distintas funciones del diálogo en la narración:

Función informativa

La diferencia que más peso tiene entre el diálogo narrativo y el teatral (su antecesor) es la presencia o ausencia de narrador. En el teatro los personajes sólo se tienen a sí mismos para explicarse: sus palabras, sus gestos, sus acciones deben dar al espectador la información necesaria para comprender la historia que se cuenta.

Aunque es en el cine y en el teatro donde la función informativa del diálogo es más evidente, pues en la literatura el narrador puede hacerse dueño de ella, a veces el narrador se esconde tras sus personajes, les permite hablar, discutir, comentar, mostrarnos su historia. El narrador deja entonces de ser un dios para pasar a ser un mero ayudante de la acción que interviene sólo cuando es indispensable; nos guía hacia uno u otro lugar de la escena y cuida del decorado, pero es casi tan espectador como nosotros.

Avance de la acción

Que la acción avance a través de los diálogos es también una importante función de éstos, sobre todo en aquellos relatos en que los hechos deben sucederse con rapidez. Las palabras han de hacer avanzar la acción, han de ser capaces de producir movimientos anímicos que modifiquen el curso de los acontecimientos en un sentido determinado. Es esta una de las funciones más importantes del diálogo.

Función estilística

Esta función es llamada por la crítica moderna principio de los vasos comunicantes. Veamos cómo la define Vargas Llosa:

Consiste en fundir en una unidad narrativa situaciones o datos que ocurren en tiempos y/o espacios diferentes, o que son de naturaleza distinta, para que esas realidades se enriquezcan mutuamente, fundiéndose en una nueva realidad distinta de la simple suma de las partes.

Quien por primera vez utilizó esta función del diálogo fue Flaubert en *Madame Bovary*, en la famosa escena de la feria rural. Flaubert consigue crear un efecto hilarante al unir los ímpetus amorosos de Rodolfo y Madame Bovary con los ecos que llegan de la feria rural. Esta feria es una farsa electoral, y las promesas de Rodolfo —como se demostrará luego— son también una farsa. El lector sabe lo primero pero desconoce lo segundo. A través del trenzado de los dos diálogos Flaubert pone en aviso al lector y toma el pelo a sus enamorados.

Función escénica

Recordemos que las escenas son esas zonas del relato en las que el narrador, una vez presentada la situación, se retira para dejar a los lectores asistir directamente, sin intermediarios, a los acontecimientos. Escuchamos entonces, en muchas ocasiones, la voz de los personajes, acompañada sólo por puntualizaciones que el narrador deberá seguir haciendo acerca del tono, los gestos, los movimientos...

La aparición de diálogos sirve para mostrar directamente a los personajes, para crear escenas a las que el lector pueda asistir directamente. Suelen emplearse en las zonas importantes del texto, en aquellos momentos que requieren una visión más detenida de los sucesos o una dramatización.

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

A continuación, algunos trucos para construir buenos diálogos:

—**El diálogo debe ser dinámico:** Un diálogo no debe consistir en la alternancia monótona de preguntas y respuestas. La réplica de un personaje a otro no tiene por qué ser la respuesta a esa pregunta.

—**Los diálogos no deben decirlo todo:** Como nosotros en la vida real, los personajes no siempre se lo cuentan todo ni han hecho voto de absoluta sinceridad; al menos no todos los personajes. Es normal que haya reticencias entre ellos a confesar íntegramente lo que piensan. Esta falta de información de los unos acerca de los otros puede llegar a complicar muy positivamente las tramas de las historias, e incluso a completar su sentido.

—**Diálogo contrapunto:** A menos que estemos realizando el guión para un culebrón, debemos tener en cuenta que nos hace falta un nivel de comunicación donde no se hable del problema en sí (del amor, del odio, etc.) a través de elementos que lo reflejan. No necesitamos que los personajes hablen directamente del conflicto para que el lector sepa qué ocurre. Con este truco podremos conseguir también juegos humorísticos o satíricos (por ejemplo, una escena de cama donde la pareja hable de horticultura,

consiguiendo que un segundo sentido sexual emerja de esa situación).

–El problema del *dijo*: *Él dijo, ella contestó, él explicó...* son latiguillos cuyo uso, si el diálogo es largo, debe dosificarse. Ahí van dos trucos para evitarlos: sustituir los *dijo* por acciones; Sustituirlos por descripciones de estados de ánimo o pensamientos de los personajes que indiquen quién habló o hablará.

Propuesta de trabajo

(En la consulta del médico)

Escribe una escena en forma de diálogo que transcurra en la consulta de un médico. Has de conseguir que se haga dinámica, entretenida, que suene natural y que el lector no se pierda entre un cúmulo de voces.

13. EL PUNTO DE VISTA DEL NARRADOR

El punto de vista es el ángulo de visión que adopta el narrador para contarnos la historia. Por eso se habla también de *focalización*: el punto óptico del narrador se convierte en un foco que ilumina a los personajes y sus acciones. Los tipos de narradores más importantes son los siguientes:

Narrador protagonista

El protagonista nos cuenta con sus propias palabras lo que siente, piensa, hace u observa. La acción del relato es la historia de ese personaje y todos los demás existen a través de él.

Si el narrador se limita a contar aquello que ve y hace, la narración será externa y objetiva. Si además emite sus pensamientos, sentimientos y elucubraciones, la narración será interna y subjetiva.

A veces se da la situación de que el protagonista no llega a comprender lo que le pasa, mientras que el lector goza del privilegio de entender aquello para lo que el protagonista está ciego. Otras veces el personaje habla consigo mismo y la narración se convierte en un monólogo interior, lo que entrega el relato a vaivenes de la mente, desórdenes de pensamiento, espantos e ilusiones. James Joyce en su famoso *Ulises* lleva esta técnica hasta el extremo. El ejemplo por antonomasia de narrador protagonista sería el de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust.

Narrador testigo

En este caso el narrador queda en los márgenes del relato, es decir, no es el protagonista sino un personaje secundario que nos cuenta las andanzas del primero. Puede ser un viejo amigo, un pariente, un vecino o un simple transeúnte.

Un caso claro de narrador testigo es el Doctor Watson, que nos refiere las aventuras de Sherlock Holmes, un personaje con más peso en la narración que él. También la mayoría de la novela negra americana ha sido narrada utilizando este narrador testigo, que no es sino el detective (Philip Marlowe en las novelas de Raymond Chandler, Sam Spade en las de Dashiell Hammet, etc.) que comienza a investigar una trama y que no sabe más que el lector acerca de ella. De esta forma se sostiene la tensión narrativa, pues el lector va descubriendo e intrigándose con las mismas cosas que el detective.

Esta forma de narrar no da acceso a la vida interior del protagonista más que de una forma limitada. El narrador testigo no puede referirnos lo que piensan o sienten los personajes sino a través de sus gestos.

Narrador omnisciente

Este tipo de narrador es Dios en el microcosmos de la historia. Lo sabe todo: el principio y el final de la narración; lo que los personajes sienten, piensan y hacen; lo que deberían haber hecho y no hicieron; lo que soñaron y no recuerdan... Es un dios que penetra en el interior de la conciencia de los habitantes del relato, desvela los escondites de su personalidad y, en ocasiones, tiene la osadía de juzgarles.

Por otra parte, esta divinidad es ubicua espacial y temporalmente; puede decirnos el pasado y el futuro y cambiar de lugar para estar en dos sitios a la vez, puede contarnos hechos que no han presenciado ninguno de los protagonistas o escondernos otros que alguno ha vivido. Selecciona a su gusto y elige la distancia con que narrar la historia.

Este tipo de narrador se usaba mucho en las novelas del siglo XIX, y ejemplos claros son las de Balzac, Tolstoi o Flaubert. Veamos un fragmento de *Madame Bovary* donde se puede observar la omnisciencia del narrador:

Narrador cuasi-omnisciente

Imaginemos una cámara de cine: con ella podemos seguir a los personajes adonde vayan, observar sus gestos y sus reacciones, saber de sus lágrimas, gritos, palideces y rubores, pero será el lector quien interprete las emociones de los personajes y no el narrador. Tendremos conocimiento de sus actos, pero nunca podremos penetrar en su mente o saber lo que han soñado esa noche. Podremos presentar al personaje agitándose durante el sueño o despertándose violentamente en medio de la noche (pues el objetivo de la cámara puede penetrar en todos los espacios del relato), pero para saber el contenido de su pesadilla necesitamos que se la cuente a alguien para que el micrófono de la cámara pueda captar su voz.

El narrador cuasi-omnisciente deja de ser dios, y se diferencia del narrador testigo en que no es un personaje y, por tanto, no ha de estar presente en el desarrollo de la acción: si los personajes están dialogando en una celda, por ejemplo, el narrador testigo habría de estar encerrado en esa celda, mientras que el cuasi-omnisciente puede relatarnos lo que ocurre allí donde ningún otro hombre puede llegar.

Ejemplos de este tipo de narrador nos los da la generación de la mirada o *nouveau roman*, una de cuyas representantes es Marguerite Duras y su famosa novela *El amante*, en que se mezcla un narrador protagonista (la chica) con uno cuasi-omnisciente que nos relata las acciones de forma absolutamente cinematográfica.

Propuesta de trabajo

(cuatro puntos de vista)

Imaginate que vas en el metro o en el autobús y se produce un incidente. Nárralo brevemente bajo los cuatro puntos de vista que se han estudiado en esta lección: con un narrador protagonista (es decir, en el pellejo del protagonista del incidente); con un narrador testigo (o sea, con la voz de alguien que estuviera allí pero no fuera el protagonista); con un narrador omnisciente (es decir, en tercera persona, narrando los hechos de forma más o menos objetiva); con un narrador cuasiomnisciente (como si de una cámara de cine se tratara).

14. EL PERSONAJE

Los personajes... Esas fieras de las que el escritor no puede huir por mucho que corra; esos coleópteros en los que, como en *La metamorfosis*, de Kafka, el narrador de historias se ve convertido una mañana, sin saber muy bien cómo ni por qué; esos imitadores lúcidos y descarados de las personas; esos invasores de la Tierra que, aprovechando la imperfección del ser humano, se hicieron con nuestra conciencia de la realidad...

Al principio dan miedo, todo escritor lo sabe. Uno se introduce en un personaje y no sabe cómo va a acabar, ni si algún día saldrá de su piel. Parece una catarsis, un viaje astral, una transubstanciación, la famosa abducción de la que los crédulos hablan, alguna de esas historias en las que uno nunca ha creído. Vivirlo en las propias carnes da vértigo, qué duda cabe. Pero sólo las primeras veces. Luego le coges el gusto, y te zambulles sin miedo en los más diversos especímenes (depravados, violentos, tiernos, amorosos, envidiables, envidiosos, estúpidos...), hasta el extremo de no querer volver a tu ser habitual, tan aburrido, tan monótono, tan cotidiano.

Pero veamos cómo se alcanza ese estado de *otredad* en el que el escritor se sumerge cada vez que narra una historia, y que acaba convirtiéndose en un proceso automático, casi mecánico. Conocerlo nos puede ayudar a propiciarlo cuando las cosas no funcionen como deberían.

Acción y personaje

Acción y personaje están íntimamente ligados en cualquier obra literaria. La unidad del relato requiere que el personaje sea consecuente con su personalidad, por lo que no podemos atribuirle actos que él, por su propio pie, no realizaría (Don Quijote nunca podría decir: «To be or not to be, that is the question»); de la misma forma, si tenemos claro el argumento de la historia, hemos de escoger un personaje funcional que lo lleve a buen término, que nos facilite la tarea en lugar de estorbarnos (si deseamos hablar de la ruptura de una pareja por culpa de los malos tratos del marido, éste último no puede ser alguien equilibrado y encantador).

Si hacemos este primer examen y comprobamos que el personaje le viene grande a la historia (es decir, se nos va por las ramas o tiende a expandirse en toda su complejidad, más allá de las fronteras que le teníamos marcadas), quizá nos tendríamos que plantear escribir una novela o servirnos de un personaje más simple, con los rasgos imprescindibles para que el argumento funcione; de la misma forma habremos de actuar si, por el contrario, la historia le viene grande al personaje (por ejemplo, en el caso de que a un personaje plano le estemos embarcando en aventuras existenciales excesivamente complejas).

Visualización

Después de esa primera comprobación, el siguiente paso que nos ayudará a avanzar en nuestro relato será visualizar al personaje. Él va a ser quien llevará a cabo las acciones que constituirán la historia y, si no conseguimos verlo íntegramente ante nuestros ojos, caeremos fácilmente en las trampas de la falacia, en la autocomplacencia de atribuir al personaje pensamientos o actos que corresponden al escritor. Asimismo, si nosotros no vemos al personaje, difícilmente lograremos que lo vea luego el lector. Por último, si conseguimos dar vida en nuestra mente al personaje con imágenes, como al actor de una película, nos resultará más sencillo desarrollar las acciones.

Ir visualizando la historia mientras escribimos nos permitirá captar detalles que de otra forma nos pasarían, quizá, inadvertidos. Mientras lo hacemos, estamos actuando como observadores. Y de la misma forma que mirando a alguien en el metro podremos decir bastantes cosas sobre su carácter —e incluso sobre su vida—, observando a nuestros personajes extraeremos de su físico, sus gestos o sus actitudes datos relevantes para la historia.

Identificación

No obstante, y ahí está la mayor dificultad de narrar historias, en la mayoría de las ocasiones no basta con observar al personaje desde fuera. Tras conseguir tenerlo ante nuestros ojos y seguirlo en sus acciones (decididas o no de antemano), en muchas de nuestras historias tendremos que introducirnos también en su interior, acceder a sus pensamientos, a sus emociones y a sus sentimientos. En resumen, convertirnos en él... salvo que hemos de continuar mirándolo también desde el exterior (como narradores). Tarea complicada donde las haya: desde fuera y desde dentro, todo a la vez, como una cámara que se aleja y que se acerca hasta traspasar la piel de nuestro protagonista, en un juego continuo de zooms.

Meternos en la piel del personaje nos permitirá cubrir otra parte importante de la historia: no tanto la de los hechos y acciones, sino la de las causas, las motivaciones, las reacciones (lo que, a su vez, puede que afecte al argumento). Como veis, un relato o una novela se trata de un entramado que se desmorona si falta alguna de las piezas. Si no logramos visualizar al personaje, difícilmente podremos relatar sus acciones de una forma verosímil; si no nos identificamos con él, ¿cómo darle un sentido a esas acciones?

Comprensión

Porque, al fin, de lo que se trata en literatura es de investigar en el alma humana, de encontrar matices y resquicios a los que no podemos acceder en nuestra vida real (demasiado compleja, demasiado caótica, demasiado real), de entender comportamientos que siempre nos habían intrigado... Ningún buen escritor escribe sobre lo que sabe de sobra; ningún lector saca más que entretenimiento de una narración que no le dice nada nuevo.

Si somos capaces de introducirnos dentro de un personaje y comprenderlo, de sentir lo que él siente y después transcribirlo en palabras, estaremos en disposición de entendernos mejor a nosotros mismos y a los que nos rodean. De la misma forma, el lector sacará lección del análisis y seguirá un proceso parecido al del escritor: verá al personaje en conexión con sus acciones, se identificará con él, llegará a comprender desde dentro y desde fuera sus motivaciones, las razones de sus cambios, y de esta forma se entenderá mejor a sí mismo y a las otras personas.

Propuesta de trabajo

(Ficha del personaje)

Imaginate un personaje y hazle una ficha: nombre y apellidos, edad, domicilio, gustos, dónde trabaja, cómo es su casa, a qué se dedica en sus ratos de ocio, etc. Cuando creas que lo ves bien en tu mente, échalo a andar. Escribe lo que podría ser el primer capítulo de una novela con ese personaje como protagonista.

15. LOS GÉNEROS

El estudio de los géneros puede ser de muchísima utilidad al escritor, porque le permitirá escoger — inconsciente o premeditadamente— el papel pautado al que mejor se adapte la historia que quiere contar.

Vamos a graduar las narraciones en una escala ascendente que va de lo probable a lo improbable, de lo improbable a lo posible y de lo posible a lo imposible.

Relatos realistas: lo probable

Un cuento realista es el resultado de la voluntad de reproducir, lo más exactamente posible, las percepciones de la naturaleza, de la sociedad y de los sentimientos y pensamientos del ser humano. El narrador se planta en medio de la vida cotidiana y observa los hechos desde la altura de un hombre del montón. Su intención es que lo tomen por un testigo prescindible. Presume despersonalizándose. Es más: quiere hacernos creer que su única fuerza creadora consiste en la capacidad de duplicar la imagen del mundo. Esto no es, por supuesto, más que un espejismo, porque la objetividad no existe en literatura, y según el narrador elija una historia u otra, unos personajes u otros, unos elementos determinados u otros, el mundo que reflejará el relato será distinto, por más que al lector le parezca que está sacado de sus alrededores.

Lo común de las subclases del realismo literario es, pues, que todas ellas nos muestran acontecimientos ordinarios, probables. El romántico los contará con el ánimo sacudido por fuertes sentimientos. El impresionista analizará, para describirlos, las reacciones de su propia sensibilidad. El naturalista los expondrá de forma que corroboren su tesis de que el hombre es un producto determinado por las mismas leyes que rigen la vida de los animales.

Relatos lúdicos: lo improbable

El narrador de este tipo de historias no llega a violar las leyes ni de la naturaleza ni de la lógica, pero se le ve el deseo de violarlas. En todo caso, se especializa en excepciones. Exagera. Acumula coincidencias. Permite que el azar maneje a los hombres. Con subterfugios nos hace creer que estamos ante un prodigio; prodigio que luego resulta tener una explicación nada prodigiosa. Busca climas exóticos, personajes excéntricos, situaciones excepcionales y explicaciones de lo que a primera vista parecía increíble.

Sería el caso, por ejemplo, de los relatos de aventuras y de las historias policíacas. Veamos las principales características de estos dos subgéneros:

Relatos misteriosos: lo posible

Los acontecimientos en este tipo de cuento son posibles, pero dudamos de cómo interpretarlos. El narrador, para hacernos dudar o para crearnos la ilusión de irrealidad, finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que por muy explicable que sea nos perturba como extraña. En vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica. Este es el fundamento, seguro que lo habéis adivinado, de ese subgénero llamado *realismo mágico*, en que se cuenta el descubrimiento del hielo como si fuera la séptima maravilla (*Cien años de soledad*, de García Márquez) o la ocupación de una casa por algo que no se sabe lo que es («Casa tomada», de Julio Cortázar). El narrador se asombra como si asistiera al espectáculo de una segunda Creación. Visto con ojos nuevos a la luz de una nueva mañana, el mundo es, si no maravilloso, al menos sobrecogedor. En esta clase de narraciones los sucesos, siendo reales, producen la ilusión de irrealidad.

Otro subgénero dentro de este tipo de relatos, sería los CUENTOS DE MIEDO, en los que por medio de una atmósfera propicia y unos agentes de la acción peligrosos, se logra crear ese clima de extrañeza del que hablábamos un poco más arriba. Veamos más detenidamente este subgénero.

Relatos fantásticos: lo imposible

Los sucesos de un cuento fantástico pueden transcurrir en este mundo, y que una parcela, únicamente una parcela de nuestro mundo normal se vea amenazada o afectada por el golpe que recibimos de un mundo desconocido. Sería el caso de los cuentos de fantasmas y de la ciencia-ficción (que recrea un mundo futuro, pero justificado por los adelantos técnicos). Pero también existen los cuentos totalmente fantásticos, o maravillosos, en los que los hechos transcurren en un mundo tan anormal (anormal desde el punto de vista humano) que nada de lo que allí ocurre amenaza o afecta a nuestras vidas (sería el caso, por ejemplo, de los cuentos de hadas).

Lo fantástico se basa en la vacilación experimentada por el lector —conocedor sólo de las leyes naturales— ante un suceso aparentemente sobrenatural. Cuando la duda se disipa, cuando el quebrantamiento del orden lógico y natural es ilusorio, el cuento entra en el género de «lo extraño». Si, por el contrario, se decide que la intervención de lo sobrenatural es una prueba efectiva de la existencia de leyes desconocidas por el hombre, el cuento pertenece al género de lo maravilloso. Lo fantástico, pues, es la línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso. La incredulidad total y la fe absoluta nos sacan de lo fantástico. Sólo la duda nos mantiene en lo fantástico.

Temas fantásticos serían, por ejemplo, las metamorfosis, la invisibilidad, el desdoblamiento de la personalidad, las deformaciones del tiempo y del espacio, la interpenetración de sueño y realidad, el más allá de la muerte, la personificación de las ideas, la zoología fantástica, la existencia de seres maravillosos, etc. Algunos de ellos tienen que ver directamente con lo que llamamos ciencia-ficción.

Propuesta de trabajo
(Relato de género)

Escribe un relato que se ajuste a uno de los géneros que aquí se han visto. Pero introduce, sin que resulte inverosímil, algún elemento de otro. En un cuento realista haz que aparezca un ovni, o en uno fantástico manda a un enanito al Ayuntamiento a empadronarse en su nueva seta.