Ítaca
Escuela de Escritura

Taller de escritura creativa.

La escritura de ficción.

El texto narrativo

Antes de nada, para planificar un poco nuestro **curso de escritura**, empezaremos por pensar en estas cuestiones:

- Cuál es el **tema** de mi relato: a ser posible, se trata de definirlo en una sola palabra.
- En una línea, habría que decir qué es lo que queremos contar, y de qué **conflicto básico** partimos para contarlo.
- En un párrafo de pocas líneas, deberíamos poder **resumir** lo que va a suceder, el argumento, desde el inicio hasta algún probable desenlace (que quizá luego modifiquemos, pero sobre el que conviene tener una cierta idea).
- A partir de aquí, empezaremos a definir lo que será la **trama** de la historia: más allá de los sucesos que tienen lugar, se trata de pensar en las causas que enlazan unos y otros, en todo aquello que, por debajo de la superficie de lo que pasa (las acciones de los personajes) va a dar sentido a la historia (las causas y efectos que anudan unas acciones con otras), y en cómo habremos de ordenar y desarrollar los acontecimientos para conseguir un efecto determinado. También tendremos que pensar

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

Ítaca Escuela de Escritura – Teléfono 915 461 269 - [info@itacaescueladeescritura.com]

Calle Santa Engracia, nº 60, 2º (28010 – Madrid, España)

en las posibles **subtramas**, es decir, en qué otras historias relacionadas en alguna medida con la principal, sean de mayor o menos extensión, nos interesa incluir en nuestra narración (sobre todo si se trata de una novela).

La estructura.

Planteamiento, desarrollo y desenlace

Suele ser conveniente **abrir la historia con una buena imagen**, que resulte sugerente y que sea capaz de atrapar la atención del lector. Se trata de que el espectador —y lo mismo sucede con el lector— entre de lleno en la historia lo antes posible. Porque la información que se da antes de esa verdadera entrada, de ese empujón real de la historia, suele pasar desapercibida, suele olvidarse. Y porque es importante enganchar al lector lo antes posible, despertar su interés, al mismo tiempo que se le va anunciando, en alguna medida, lo que sucederá o podría suceder. Después de esa imagen inicial da comienzo lo que es propiamente la historia: sucede algo, un detonante que empezará a mover la acción; pero el espectador —como el lector— ha quedado atrapado ya en esa presentación, si se ha elegido bien.

El **planteamiento del relato** deberá cumplir el objetivo de dar al lector la información básica que necesita para que la historia comience: presentar la

situación de partida, marcar el tono, poner en juego al personaje protagonista, dar las claves del género (si nuestra narración va a ser de género), y de este modo encaminar lo mejor posible el futuro desarrollo del texto.

El narrador hará avanzar los sucesos en la medida necesaria para que la historia quede del todo y claramente planteada —planteado el conflicto— ante el lector. Hasta un cierto momento en que algún nuevo suceso, un **detonante**, sea capaz de producir un giro en el discurrir de la narración; se tratará de dar un pequeño impulso, de empujar en algún sentido para provocar el avance entre un escalón y el siguiente, que será el desarrollo de la historia. Ese viraje, ese cambio que habrá de empujar la historia hacia delante y abrir, así, su desarrollo, dará lugar a ciertos interrogantes, algunos de los cuales obtendrán una respuesta inmediata, mientras que otros quedarán en suspenso hasta más adelante, y ayudarán a mantener en vilo al lector mientras la historia se desarrolla más o menos pausadamente.

En el transcurso de toda buena narración, son numerosos los elementos que constituyen continuos refuerzos, que alientan de manera continuada la historia y hacen que continúe siempre viva hasta su desembocadura. El **desarrollo** de la historia podrá sufrir, a partir de su planteamiento, varios vaivenes importantes; pero solo uno de ellos será lo suficientemente grande como para dar lugar al desenlace. Si seguimos el orden lineal de los acontecimientos, una vez que se ha producido ese segundo giro determinante dentro de la historia, se inicia una especie de cuenta atrás, que desembocará en el desenlace de forma más o menos inmediata.

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

Para que un **desenlace** corresponda inequívocamente a una historia, solo a esa y a ninguna otra, deberá estar latiendo en toda ella, deberá estar presente en potencia, de algún modo. Solo así conseguiremos que todas las piezas encajen al final y que el efecto de la historia ante el lector sea algo así como una comprensión deslumbrada: esa especie de sensación que solo puede abrirse ante lo que se percibe como único y completo. Así, el desenlace debería ser el punto culminante e intransferible de una historia única, y por esto decimos que, una vez conocido aquel, los lectores deberían ser capaces de percibir que se encontraba en potencia dentro de todo el desarrollo de la narración.

El desenlace no puede servir para que nos vayamos por la tangente ni debemos forzarlo: es un error de los grandes resolver la historia de cualquier modo simplemente porque hay que terminarla. Porque ahí, en el desenlace, deberemos recoger tanto las pequeñas como las grandes piezas que habremos ido diseminando a lo largo de toda la narración. De modo que será fundamental revisar cada historia, pensando en esto entre otras muchas cosas, una vez que la hayamos terminado: comprobar si ese desenlace es el reflejo, de alguna manera, de todo lo demás, si contiene la historia, si late en ella, si es de esa historia y de ninguna otra. También por eso, y porque en todo desenlace subyace, de algún modo, una visión del mundo que debe corresponderse con la que el autor quiera expresar, desde el primer momento conviene que sepamos con cierta claridad hacia dónde nos dirigimos: así podremos orientar todo de manera acertada.

© Ángeles Lorenzo Vime: *Curso de narrativa. La técnica y el arte.*

Ítaca Escuela de Escritura – Teléfono 915 461 269 - [info@itacaescueladeescritura.com]

Calle Santa Engracia, nº 60, 2º (28010 – Madrid, España)

En cuanto a la importancia de no forzar el desenlace de la historia, recordemos que en el teatro antiguo la divinidad intervenía a menudo para resolver de un plumazo situaciones que estaban tan embrolladas que, de otro modo, parecía imposible solucionar: un dios bajaba desde lo alto mediante aparatos escénicos, y esa intervención providencial suya servía para zanjar la obra sin más. Por extensión, hoy se define de la misma manera, como **"deus ex machina",** la resolución de una historia mediante la intervención repentina de un personaje o situación que el propio desarrollo de la obra no justifica. Otro ejemplo similar sería tirarle al personaje un piano en la cabeza cuando sale de casa (un piano que aparece casualmente por la terraza, y va a estamparse justo encima del personaje) para evitar tener que solucionar el conflicto que se le ha planteado durante la historia.

Sorpresas, sí, por tanto; pero sorpresas que sean coherentes y nos ayuden a profundizar en el significado de la historia. Todo esto lo explica y ejemplifica muy bien Gardner en *El arte de la ficción*, como veréis:

> Supongamos, por ejemplo, que el escritor ha decidido contar la historia de un hombre que se traslada a vivir a una casa que está al lado de la casa de su hija, una jovencita que no sabe que su nuevo vecino es su padre. El hombre -llamémosle Frank- no le dice a la muchacha -que podría llamarse Wanda- que es hija suya. Se hacen amigos y, a pesar de la diferencia de edad, ella comienza a sentirse atraída sexualmente por él.
>
> Lo que el escritor necio o inexperto hace con esta idea es ocultarle al lector la relación padre-hija hasta el último momento, y al llegar a este punto salta y exclama: "¡Sorpresa!" Si el escritor cuenta la historia desde el punto de vista del padre y se guarda un detalle

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

tan importante, no respeta el tradicional pacto lector-escritor, es decir, le hace una jugarreta al primero.

Por otro lado, si la historia está contada desde el punto de vista de la hija, el recurso es legítimo porque el lector sólo puede saber lo que la chica sabe. Lo que ocurre entonces, sin embargo, es que el escritor hace mal uso de la idea. En esta historia, la hija es simplemente una víctima, puesto que no conoce los hechos que le permitían *optar por alternativas*, a saber: afrontar sus sentimientos y tomar una decisión, bien aceptando el papel de hija, bien escogiendo violar el tabú del incesto.

Cuando el personaje central es un víctima, *no quien actúa, sino sobre quién se actúa,* no puede haber auténtica intriga. Es cierto que en la gran narrativa no siempre es fácil distinguir si el personaje central es al mismo tiempo agente. La institutriz de *Otra vuelta de tuerca* negaría rotundamente que está actuando en complicidad con las fuerzas del mal, pero poco a poco, con gran horror por nuestra parte, nos damos cuenta de que así es.[...]

En el análisis final, la verdadera intriga viene con el dilema moral y la valentía de tomar decisiones y actuar en consecuencia. La falsa intriga proviene de la sucesión absurda y accidental de los acontecimientos. El escritor más hábil o experto proporciona al lector, a su debido tiempo, la información necesaria para comprender la historia, con lo que éste, a medida que lee, en lugar de preguntarse "¿Qué les ocurrirá ahora a los personajes?" lo que se plantea es: "¿Qué hará Frank a continuación? ¿Qué diría Wanda si Frank decidiera...?" y así sucesivamente.

Al entrar en la historia de esta forma, el lector siente auténtica intriga, o lo que es lo mismo, auténtico interés por los personajes. Toma parte activa, por secundaria que sea, en el desarrollo de la historia: especula, intenta prever, y como se le ha proporcionado información importante, está en situación de advertir el error si el autor extrae conclusiones falsas o poco convincentes, si fuerza el desarrollo en una dirección que no

sería natural, o si atribuye a los personajes sentimientos que nadie tendría de hallarse en lugar de éstos.

[...] La moralidad de la historia de Frank y Wanda no reside en que éstos opten por no cometer incesto o decidan que sí lo cometerán. La buena narrativa no se ocupa de los códigos de conducta o, en todo caso, lo hace indirectamente. El joven escritor que comprende por qué es más inteligente presentar el caso de Frank y Wanda como una historia de dilema, sufrimiento y necesidad de optar por una u otra alternativa, está en situación de comprender la generosidad de la buena narrativa. El escritor inteligente, para conferir fuerza a su relato, confía en los personajes y en el argumento, y no en la treta de guardarse información, ni siquiera en hacerlo al final.

Los puntos de giro

Todo conflicto, al menos en principio, tendrá **un planteamiento, un desarrollo y un desenlace.** Y entre esas tres partes esenciales de que se compone cualquier relato, como puente entre cada una y la siguiente, suele llevarse a cabo un suceso que llamamos **punto de giro.** Habrá, por tanto, dos puntos de giro en el total de la historia: el primero, entre el planteamiento y el desarrollo; el segundo, entre el desarrollo y el desenlace. Los puntos de giro vendrán a ser los momentos de transición de un bloque a otro.

Los puntos de giro son quiebros que hacen girar los acontecimientos, momentos de inflexión que abren situaciones imprevistas, que desencadenan nuevas intrigas. Su meritoria misión es la de dar impulso a la historia, la de

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

salvarla del peligro que supondría el estancamiento: que el agua forme un río y discurra hacia el mar.

Cada uno de los puntos de giro cumple las siguientes funciones:

- Hace girar la acción en un sentido nuevo.
- Reaviva el asunto central y nos provoca dudas acerca de su resolución. Obliga al personaje a la toma de alguna decisión, de manera que cambie el curso de los acontecimientos.
- Nos sitúa en un escenario nuevo y centra la atención en un aspecto distinto de la historia.

- Eleva la tensión sobre lo que está en juego.
- Introduce la historia en el siguiente acto (si convenimos en llamar «acto» a cada una de las tres parcelas en que dividimos la narración).

Los puntos de giro son aquellos **puntos de acción** que enlazan, como hemos visto, los tres grandes bloques en que se estructura la narración: planteamiento, nudo y desenlace Pero hay otros puntos de acción posibles: situaciones de cuya respuesta depende de manera directa el progreso de la acción, y que se pueden dar en cualquier zona del texto. El punto de acción con más fuerza es el **revés**, que produce un vuelco de ciento ochenta grados en la dirección de la historia. Casi siempre su empuje es más grande que el de los mismos puntos de giro, porque estos cambian el curso de la acción, pero no

llegan a invertirlo. Los reveses pueden tener consecuencias físicas o emocionales. El impulso que proporcionan a la historia es enorme, de modo que habrá que graduar su utilización y no perder de vista en qué medida convienen sus consecuencias. Una **complicación** es otro tipo de punto de acción, que no provoca una reacción inmediata. Algo pasa, pero la respuesta no llegará hasta después. La complicación añade interés a la historia en el sentido de que añade anticipación. Es un obstáculo, pero no insalvable: un problema que tendrá consecuencias. Un tercer punto de acción es la **barrera**. Son barreras aquellos puntos de acción que no resultan, que no conducen a ningún sitio, y que también obligan al personaje a tomar una decisión nueva. Las barreras detienen la acción por unos momentos y fuerzan al personaje a rodear el obstáculo para continuar. La historia continúa desarrollándose, entonces, a partir de la decisión del personaje de intentar otra acción diferente a la que ha provocado el fracaso. Las barreras conducen a acciones sucesivas, hasta que el problema es superado; el impulso parte, en realidad, de la acción última de la serie de intentos, de aquella que da como resultado la superación de la barrera.

El esquema artístico y la unidad de la escena

La estructura de la narración viene a ser el modo en que se organizan los diferentes elementos que conforman el total del texto. La secuencia narrativa, por muy ilógica que sea, funcionará siempre con **un principio, un medio y un**

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

fin, situados en ese orden en todos los casos, coincidiendo con la sucesión de páginas del texto. Y también el principio, el medio y el fin —al igual que el planteamiento, el desarrollo y el desenlace, los cuales pueden ir desordenados — tienen funciones que no son lógicas sino artísticas.

Toda historia crece como una sucesión de **tensiones y distensiones**, de preguntas y respuestas, de problemas y soluciones. Las tácticas para que el interés sobre qué va a ocurrir no decaigan son innumerables, y todas terminan colaborando con esa misma finalidad: un enigma despierta la curiosidad, y se resuelve con una explicación; un conflicto produce incertidumbre, y se resuelve con un ímpetu; una tensión crea una expectativa, y sale adelante con un relajamiento.

Toda historia se compone de un número determinado de **parcelas**, que, como las celdas de una colmena, se sumarán para componer el todo: para formar una unidad superior, cargada de sentido, capaz de provocar un efecto contundente, que será múltiple en el caso de una novela mientras que en el relato será unitario. En ambos casos, cada una de las parcelas que componen la historia tendrá una cierta independencia de las otras: formará parte del todo y al mismo tiempo será una unidad. A esa unidad narrativa mínima que por sí sola tiene ya sentido y que, no obstante, se sumará a otras unidades narrativas mínimas para componer el entramado complejo de una narración, la llamamos **escena**.

Una escena, entonces, es una unidad narrativa completa, con sentido, dotada de una cierta autonomía y que, como tal, tendrá su propio planteamiento, su propio nudo y su propio desenlace. Una escena deberá ser siempre unitaria: en ella se desarrollará una parcela de la historia en la que la acción, el espacio y el tiempo no deberán cambiar, aunque sí avanzar.

En cada una de estas parcelas de historia deberá mostrarse una acción concreta, en donde los personajes se pondrán en acción, dialogarán si es necesario, evolucionarán en la narración por sus propios medios, y el lector les verá a tiempo real.

Por otro lado, no debemos perder de vista en ningún momento la **continuidad** imprescindible que requiere cada escena con respecto al conjunto de la historia: cada escena tendrá que ir enlazada al tronco grande (a la acción principal, que es el eje), sumarse, de algún modo, a esa búsqueda del efecto total, complejo y a la vez bien definido cuando se trate de una novela. Mientras que en el caso del relato, una escena puede constituir el eje de distintas acciones relacionadas o puede, en ciertos casos, conformar el total del relato.

La división por capítulos en la novela

A pesar de esa cierta independencia de las partes, de cada una de las parcelas de la historia, acabamos de recordar que no debemos perder de vista el hilo

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

conductor: que, de algún modo, siempre tendremos que mantener la continuidad necesaria entre cada escalón y el siguiente. Y es importante que pensemos, a la hora de definir la estructura que nos va a interesar mantener, en de qué modo queremos ir presentando ante el lector los avatares de la narración: si en cápsulas pequeñas o en grandes bloques, si en escenas diseminadas, sueltas (como viñetas que conformarán un todo, como sucede en la novela secuencial), si en fragmentos más bien ordenados, completos, donde el sentido de cada acción pueda cerrarse, o casi.

Hay multitud de opciones, y se trata de que os planteéis cada cual la vuestra: la que parezca ajustarse mejor a cada caso. Pensad, antes de nada, que cada elección nos llevará por un camino, que cada fórmula produce un cierto efecto, que forma y contenido siempre deben ajustarse para encajar. Por ejemplo, a la novela histórica le van los capítulos largos, clásicos, a menudo formados por un mosaico de varias escenas completas que el narrador se ocupará de anudar para presentarlo como una unidad (como un capítulo) dotada de sentido; en buena medida, la contundencia del efecto depende de que el envase (cada capítulo) suponga un avance serio en el desarrollo de la trama. El efecto será mucho más ligero si elegimos la fórmula de las secuencias cortas, que no llegan siquiera a escenas completas: estaremos, en este caso, ofreciendo visiones fragmentarias, presentando la historia de modo disgregado, a pinceladas sueltas que no por eso tienen que dejar de ser enérgicas para que el conjunto resultante adquiera toda su fuerza. Esta opción resulta más dinámica, y a menudo es más apropiada para contar historias actuales, donde se quiere presentar la mirada incompleta, parcial, propia de un personaje

contemporáneo, que necesita de otras miradas y vive una experiencia tal vez dolorosa y siempre fragmentaria, en un mundo donde no hay absolutos.

Pensad que no es preciso dividir la narración en capítulos (o en fragmentos, no necesariamente numerados o titulados), pero que suele ser útil hacerlo en el caso de las novelas, y más si son extensas. No solo porque **de lo que elijamos se derivará un efecto determinado para nuestra historia**, sino también porque **esa estructuración será un apoyo** para nosotros, a la hora de avanzar, siguiendo un recorrido que nos parezca acorde con la idea de nuestra narración. El capítulo desempeña un papel importante, y es así porque funciona, en la estructura global de la historia, como una unidad estética y emocional bien definida. No obstante, actualmente son muchas las novelas que ni siquiera cuentan con una mínima división interna, y otras veces, también a menudo, los capítulos se dividen, a su vez, en subcapítulos que al sumarse conforman una totalidad.

Cada capítulo puede estar compuesto de diferentes escenas, o bien solo de una; y siempre, como **unidad** que es, la acción que exprese tendrá su propio planteamiento, su propio nudo y su propio desenlace. Cada capítulo tendrá algo así como una vida propia, pero dependiente: estará estructurado como si de un pequeño relato se tratase, pero siempre teniendo en cuenta que va a continuar: que parte de las expectativas abiertas en capítulos anteriores, las cuales habrán de desvelarse en los siguientes, y que además tendremos que ir abriendo otras nuevas, y así avanzar mientras creamos lazos que anuden las distintas parcelas de la historia. El capítulo es, por tanto, un componente

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

decisivo en la estructuración de una novela, y un final de capítulo siempre tendrá una cadencia especial, vendrá a ser un cierre —un cierre solo parcial, naturalmente— que deberá diferenciarse de lo que sigue de alguna manera. La estructura por capítulos produce, en ocasiones, efectos curiosos. En *Estructuras de la novela*, Mariano Baquero Goyanes menciona el caso del *Lazarillo de Tormes*, cuya primera parte consta de tres extensos capítulos, mientras que la segunda se desarrolla tan rápidamente que cabe pensar que está todavía por desarrollar, que al autor le quedó cierta parte del trabajo pendiente. La interpretación de Baquero Goyanes es, no obstante, que ese contraste es deliberado y que se explica en el contenido de la novela: "La desgracia nos es ofrecida con morosidad; al revés que la fortuna, caracterizada por un *vivace* estructural".

Conviene **huir del cierre que es engañoso**, que tiene trampa, o, dicho de otro modo, que es un falso cierre (dando lugar a una estructura contradictoria, desestructurada). Un caso extremo sería un capítulo que se cierre en mitad de un diálogo, en el punto máximo de la tensión de este, creando así un enganche para que el lector continúe de inmediato leyendo el capítulo siguiente, que será donde ese diálogo se desarrolle.

Por otra parte, en todo capítulo es necesario abrir expectativas nuevas y también cerrar otras abiertas previamente: tirar un poco, aflojar otro poco; mantener la tensión, y también dar al lector razones para seguir leyendo (una coherencia, una continuidad). Ni todo puede ser ocultar pistas, ni todo debe ser mostrarlas; la novela es un juego en el que se requiere ir dando y recogiendo

constantemente, y tratar al lector como a un compañero de aventuras, a quien no hay que engañar pero que tampoco necesita saberlo todo desde el principio. Es necesario que aprendamos a **dosificar**, a ir manejando lo que se dice y lo que no se dice, así como lo que es necesario sugerir en lugar de decirlo de modo explícito.

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

La elección de la voz narrativa

A diferencia del autor, el narrador de un texto es un ser de ficción: alguien a quien el autor encarga —por así decir— contar la historia; alguien que se hace responsable de su verosimilitud y de su sentido. Por tanto, es esencial que el narrador conozca aquello que va a relatar, que sea capaz de seleccionar lo importante y de distribuirlo a lo largo del texto (de poner las dosis justas de información en donde mejor convenga); y que pueda aportar una mirada propia, **una visión del mundo particular**.

No debemos olvidar el **pacto narrativo**, por otro lado: esa especie de convenio mediante el cual, de manera tácita, el lector y el narrador se comprometen a ser honestos, a jugar limpio y no traicionarse, dentro del juego de la ficción.

No es poco, de este modo, lo que el autor debe pedirle al narrador —ese ser que es ficticio— que haga por el texto. Y es que este tiene una misión en él (una función, más que una personalidad). Y es posible afirmar que, sin lugar a dudas, de la elección de una voz narrativa apropiada depende, en muy buena medida, que la historia funcione, que el texto posea verdadero interés, que esté dotado de belleza y de fuerza.

En el proceso de la narración de una historia, debemos contar, por tanto, con que intervienen:

El autor — El narrador — El destinatario (lector ideal) — El lector

© Ángeles Lorenzo Vime: *Curso de narrativa. La técnica y el arte.*

El narrador y los personajes. El grado de conocimiento

El narrador no es el autor, por tanto, ni es un personaje de la historia. Mejor dicho, el narrador puede ser o no un personaje de la historia, pero su función como narrador es distinta a su función como personaje. Tendrá que **desdoblarse**, entonces, como también, por su parte, lo ha hecho previamente el autor para poder distanciarse de él, y que sea él —el narrador— quien narre.

Cuando el narrador habla a través de los personajes, el texto gana en vibración humana, y el lector participa más en él. También debemos reparar en que todo diálogo (toda intervención de otras voces dentro de la historia) surge del abandono de la actitud narrativa; esto es así incluso si el propio narrador deja paso a su propia voz como personaje y pasa a estar —en su función de narrador— en un segundo plano. De tal manera que se desdobla, como acabamos de decir, para representar ambos papeles; y al hacerlo produce un efecto curioso, a veces muy impactante en la historia, de **distanciamiento** para consigo mismo; algo así como un desacuerdo, un desajuste que, si sabemos aprovecharlo, resulta de lo más enriquecedor. También nos detendremos luego en este asunto, para cuidar y afinar bien la voz del narrador. Pero hagamos ahora, todavía, alguna diferenciación más que nos servirá para acabar de situarnos.

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

La clasificación más básica que se suele tomar en cuenta tiene que ver con la elección de la perspectiva, es decir, del **enfoque narrativo**. Partimos, en primera instancia, de la distinción que acabamos de apuntar: si el narrador está fuera de la historia (si cuenta en tercera persona) o si está dentro de la historia (si cuenta en primera persona). En cualquiera de los dos casos, debemos conocer también otra clasificación importante que tiene que ver con el grado de conocimiento del narrador y de los personajes; así, encontramos distintos tipos de narrador:

Omnisciente (N>P)

Equisciente (N=P)

Deficiente (N<P)

El omnisciente es el narrador propio de la mayoría de los relatos en tercera persona (cuando el narrador está fuera de la historia, lógicamente). Y el equisciente es el propio de todos los relatos en primera persona (cuando el narrador está dentro de la historia). Como ejemplo de narrador deficiente, tenemos todos los fragmentos que narra Benjy en *El ruido y la furia*, de Faulkner.

El enfoque narrativo

En cuanto al ángulo de visión que tiene el narrador en cada caso, es necesario tener en cuenta que depende de dónde se sitúe y que cada opción tiene ventajas e inconvenientes.

También que siempre es preciso tener estas en cuenta y hacer pruebas de voz antes de decidir. Contamos con las siguientes posibilidades.

El narrador como personaje

El narrador es **protagonista** cuando habla en primera persona dando prioridad a lo que le ha ocurrido a él mismo. Nos cuenta lo que ve, lo que siente, lo que hace... Puede contar, de un modo más o menos distanciado, más o menos objetivo —dentro de la ineludible subjetividad de partida—, sin dejar traslucir sus ideas y sentimientos; o puede narrar de manera más próxima, más analítica.

Llamamos narrador **testigo** al narrador que participa de la acción, pero de modo que su papel en ella es marginal: es un testigo de lo que le sucede a alguien que, dentro de la jerarquía de la historia, ocupa un lugar más importante que el suyo. En este caso, el narrador solo puede saber lo que cualquiera sabría en una situación normal, como testigo de los sucesos: él observa, deduce, imagina... Ve desde fuera. No es posible que sepa lo que

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

sienten o piensan los otros, salvo que estos lo cuenten, salvo que lo manifiesten en voz alta o de alguna manera. Puede alejarse más o menos de la acción, ir narrando mientras alterna las distancias, y de este modo ir graduando el nivel de subjetividad con el que la narración discurre. Aunque el narrador testigo exprese sus pensamientos, los más importantes, los del protagonista —como los del resto de los personajes— se le escaparán, porque está situado fuera de él y no sería verosímil que le adivinara los pensamientos. Eso sí: puede interpretar sus gestos, registrar sus mínimos detalles y opinar sobre ellos, profundizar en la interpretación de todo aquello que observa. Y puede, desde luego, ser testigo solo durante una parte de la narración, pasando a hablar de sí mismo (a verse como el protagonista) en otros momentos.

El narrador que no actúa como personaje

En otras ocasiones, el narrador no interviene en los acontecimientos, no tiene ningún papel dentro de la historia, no es un personaje. Tenemos dos opciones, también en este caso.

Por un lado, la **omnisciencia** supone que el narrador tiene poderes especiales: es una suerte de atributo divino. El narrador omnisciente lo sabe todo, nada se oculta ante su mirada. Sabe lo que hacen, piensan y sienten todos y cada uno de los personajes, e incluso le es posible conocer lo que está fuera de la propia historia: esos detalles y sucesos en los que no participaron ninguno de los

personajes y que pueden servir al narrador para explicar algo en un momento dado; también puede incluirlos, si lo cree oportuno, puesto que los conoce.

El narrador selecciona libremente lo que quiere contar y lo que prefiere omitir, y es que, aunque todo lo sepa, no está obligado a contarlo todo. Puede acercarse y alejarse, puede entrar y salir de la conciencia de los personajes. Puede adentrarse tanto en ellos como para llegar hasta aquellos detalles que los propios personajes desconocen, incluso dentro de su subconsciencia. Gradúa las distancias y narra con detalle o de manera general, según le parezca conveniente en cada momento. Y le está permitido también introducir comentarios propios, opiniones, reflexiones, etc. En general, la narrativa contemporánea tiende a utilizar el enfoque **omnisciente limitado** al conocimiento del interior de uno de los personajes (el protagonista, habitualmente), de modo que este uso resulta menos radical, menos artificioso.

El narrador **cuasi-omnisciente**, por su parte, es una especie de **cámara** —por esta razón también suele denominarse de este modo—, una mirada que se posa sobre las acciones y los personajes pero que no puede adentrarse en nada que no sea visible de manera externa. No puede entrar, por tanto, en las mentes de los personajes, ni tampoco puede salirse de la propia historia en busca de explicaciones sobre lo que en ella ocurre.
Solamente conoce lo que está viendo.

A pesar de estas restricciones, el narrador cuasi-omnisciente puede seguir a los personajes hasta cualquier rincón, incluso puede espiarles por una rendija

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

en cualquier momento que pueda ser decisivo para la historia. Les seguirá hasta donde crea conveniente, siempre y cuando su conocimiento se limite a las acciones externas.

Su informe es objetivo: en él no puede entrar la intimidad de los personajes. Tanto este narrador como el lector pueden deducir las emociones de los personajes a través de sus gestos, de sus palabras, de sus actitudes, de sus movimientos: a través del lenguaje visible y audible del cuerpo, tal y como todos deducimos las emociones de los demás en la vida real.

Es poco habitual utilizar este enfoque narrativo en estado puro; especialmente en una novela, la tercera persona tiende a dejar que se introduzca en ella cierta dosis de omnisciencia, por pequeña que sea. Por otro lado, en ciertos momentos de toda narración omnisciente, el enfoque tipo cámara puede ganar terreno para llegar a aparecer en estado puro durante algunos fragmentos que tenderán a ser especialmente visuales y a veces también fríos, desprovistos de cualquier atisbo de introspección en los personajes.

La segunda persona: el destinatario explícito

Cualquier narrador, aunque hable en tercera persona, se puede dirigir a una segunda persona: al que será el destinatario ideal de su narración. Solo en algunos casos, no obstante, esta aparece aludida expresamente dentro del texto.

Cuando ese *tú* se menciona de manera explícita, a menudo el narrador, sin llegar a cederle la palabra, toma en cuenta sus reacciones: muestra que habla con él, e incluso puede simular que ambos entablan una conversación real.

En general, este *tú* suscita en el lector una cierta sensación de solidaridad, ya que este **se identifica** con aquel, en buena medida. En ocasiones, esta segunda persona no es real, sino que solo se emplea como táctica expresiva que tiene como objeto suscitar esa identificación. También hay casos en que ese tú equivale a una tercera persona, en realidad: se emplea entonces para generalizar, simplemente, o bien porque el narrador sobreentiende que hay constantes humanas e invita al lector a vivir, mental y emocionalmente, un papel ajeno a través del empleo de este hipotético *tú*. Por ejemplo, "Tú dices que quieres hablar él y te dejan pasar; entonces entras y te lo encuentras allí, con los pies sobre la mesa [...]".

También es muy frecuente que ese tú sea un yo encubierto, como sucede en la novela *San Camilo 1936*, de Cela.

Visiones múltiples, cambios de narrador

La **visión estereoscópica** es una forma particular de omnisciencia o cuasi-omnisciencia, por acumulación de información sobre un personaje o suceso. Se trata de una visión plural ("prismática") que suma conocimientos parciales para

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

dar, de este modo, una visión mucho más rica y compleja de una situación determinada. A veces estos conocimientos son coincidentes, pero más a menudo difieren, y hasta resultan contradictorios. *La colmena*, de Cela, está escrita toda ella con esta técnica. El lector se concentra, en consecuencia, no ya en la escena sino en los diferentes modos de mirarla e interpretarla. Muchas de las escenas, además, se relatan como si múltiples cámaras se alternasen en la tarea de recoger sucesos: mediante el uso del don de la ubicuidad. Otro buen ejemplo es *Mientras agonizo,* de Faulkner, y otro más *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa.

Otro interesante caso de uso de narradores se da en la trilogía *Claus y Lucas,* de Agota Kristof. Claus y Lucas relatan en **plural**, en la primera de las novelas ("La prueba"), y lo hacen, por tanto, a partir de un "nosotros" que adquirirá su máximo significado cuando, al final de la tercera de las novelas, nos quedamos con la duda de si se ha tratado de un desdoblamiento figurado, o incluso de una táctica psicológica que utiliza uno de los dos chicos para sobrevivir (quizá aferrándose a la esperanza vana de la compañía de ese hermano suyo) frente a la brutalidad de la guerra. Ese "nosotros" puede haberse ajustado a la realidad en algún momento, ciertamente; pero esa duda vuelve la historia todavía más trágica.

También hay casos de narradores, por último, que **fingen pasar el testigo** de la narración a otros: que recurren a esta táctica con alguna finalidad concreta. Por ejemplo, Cervantes, en *El Quijote*, utilizó el recurso para parodiar los libros de caballerías y, a la vez, dar a la historia un aire de verosimilitud. Igualmente,

le resultó útil para esquivar la censura de su época: muchos de los asuntos que la novela trata (recordemos que en *El Quijote* hay episodios antimonárquicos, feministas, etc.) pasaban mucho más desapercibidos si habían sido tratados por un narrador árabe. Este fragmento que sigue pertenece al capítulo IX, titulado "Donde se concluye y da fin a la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron", dentro de la primera parte de la obra. Desde aquí hasta el final de la segunda parte, se presenta el texto como traducción de este fingido texto arábigo, en el que de vez en cuanto Cervantes hace como que intercala algún comentario, dándose a sí mismo también en ocasiones el nombre de “traductor”.

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

El autor y el narrador.

El estilo y el tono

Hemos de tener en cuenta que en el texto confluyen estas dos voces (además de las voces de los personajes), y que tanto el estilo del autor como el tono del narrador son aspectos que debemos cuidar de modo muy particular en el desarrollo de nuestras narraciones.

Los cambios de tono

El tono de la voz narrativa define la **actitud** del narrador ante lo que cuenta, exactamente del mismo modo que nuestras modulaciones tonales —las de las personas en cualquier conversación diaria— expresan, querámoslo o no, posiciones individuales ante las cosas del mundo. El modo en que se enfrenta cada intervención narrativa a lo que dice en ese momento refleja, de manera más o menos evidente, una manera personal de mirar: es la visión del mundo del narrador la que se ofrece al lector entonces, explícita o implícitamente, y esta no tiene por qué coincidir con la del autor —según las intenciones de este, una vez más—, o bien puede coincidir en ciertas ocasiones, aunque quizá no en otras.

En un texto largo, como en el caso de una novela, es más que conveniente que el tono narrativo no sea uniforme: que haya **oscilaciones**, porque estas van a enriquecer la historia al mismo tiempo que aportarán consistencia, complejidad y veracidad a la voz narrativa. Si el tono es homogéneo, entonces es que la actitud ante todas las cosas es siempre la misma, lo cual suele dar bastante poco juego, a menos que realmente haya algún motivo concreto para que sea ese el tipo de narrador que convenga.

Cuando alguien emplea de manera persistente la ironía, por ejemplo, lo que hace es revestirse de frialdad, de una coraza frente a lo que observa. Como ya señaló García Márquez, la peligrosidad de este recurso se funda "en la sabiduría solapada y la belleza mortífera de la falta de seriedad". Y es que se trata de decir lo contrario de lo que se quiere decir, para lo cual, desde luego, es necesario dar al lector unas claves de interpretación que estarán en el contexto. Solo así este podrá entender de manera cabal lo que se le está queriendo decir. La **ironía** es un juego de la inteligencia: un recurso sutil y a menudo brillante que vendrá a servirnos como mecanismo para entrar en el fondo de las cosas, para abordarlas desde un punto de vista crítico, e incluso —por qué no— para obligar al lector a tomar postura en ciertas ocasiones. De modo que se trata de un valioso recurso que nos conviene aprender a utilizar en su justa medida. El tono irónico, si se emplea a dosis pequeñas y en momentos bien elegidos, puede servir como acicate crítico, como revulsivo humorístico, como guiño inteligente que resalte, de manera puntual, un asunto concreto; y además el efecto del contraste solo es real, solo se hace efectivo, si

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

ese tono resalta sobre su contexto (como al poner negro sobre blanco). Además, la riqueza del mundo se acaba diluyendo ante la distancia de una mirada irónica demasiado persistente; y el efecto termina siendo el de una trivialización incómoda que además resulta bastante plana. Así lo expresó Rilke en sus *Cartas a un joven poeta*:

> Ironía. No se deje dominar por ella, especialmente en momentos no creativos. En los momentos creativos intente servirse de ella, como de un medio más para captar la vida. Usada con pureza, también es pura, y no hay que avergonzarse de ella; y si se nota usted en excesiva familiaridad con ella, tema esa creciente intimidad, y vuélvase en seguida a objetos grandes y serios, ante los cuales usted sea pequeño e inerme. Busque la hondura de las cosas; allí no desciende nunca la ironía […].

El tono narrativo puede, así, ser irónico, nostálgico, frío, interrogante, íntimo, grandilocuente... Los personajes, cada uno de ellos, deberán también mostrar sus actitudes ante los diversos sucesos de la historia y ante los otros personajes a través de las modulaciones tonales de sus voces. Cada cual a partir de su estilo personal, a partir de sus rasgos esenciales intransferibles, expresará su postura en cada situación, de manera que esta resulte coherente con esa personalidad suya.

En busca de un estilo

El estilo viene a ser, en general, el conjunto de rasgos que conforman la **expresión personal** de un autor o de una obra. Aunque existe una concepción más amplia del término, que nos remite a un movimiento literario o a una escuela o período: el estilo modernista, gongorino, etc. En general, la designación de un estilo artístico sirve para referirse a un complejo de características determinadas y constantes, acordes con unos ideales estéticos concretos.

El buen estilo literario es el resultado de un trabajo que permite ir adquiriendo destrezas y, al mismo tiempo, rasgos característicos de cada autor, adecuados al objetivo del texto según lo que busquemos en cada ocasión particular (en cada texto). Ángel Zapata señala, en su conocidísimo manual de estilo para narradores *La práctica del relato*, ese otro elemento indefinible que Platón llamaba "entusiasmo" (del griego "enthousiasmos", que significa "estar poseído por un dios o genio"), para destacar la importancia de eso que los románticos llamaron "inspiración" y que en nuestros días más bien definimos como "relación fluida con el inconsciente": un tercer ingrediente esencial en el estilo, mucho más complicado de enseñar pero que, en todo caso, también puede entrenarse.

El objetivo del estilo es la persuasión. De este modo, si un autor tiene un estilo magnífico pero (quizá por exceso de retórica o hermetismo) deja indiferentes a los lectores, entonces no habrá cumplido su cometido.

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

La retórica tradicional llama estilo al modo peculiar de expresarse de un escritor. Y menciona las siguientes como virtudes primordiales:

— la adecuación al asunto (Aristóteles distingue entre estilo grave, medio y humilde);
— la corrección léxica y sintáctica;
— la claridad;
— un cierto grado de adorno en la expresión.

Cada autor tiene su estilo personal, el que le es propio, el que le permite escribir desde dentro de su propia piel, sintiéndose a gusto consigo mismo. Aunque no es que le llegue así de pronto, por artificio mágico. La búsqueda del propio estilo también requiere tesón, infinidad de horas de intenso trabajo, altas dosis de práctica. Los rasgos distintivos, peculiares, que conforman eso que llamamos estilo, van moldeándose con el paso del tiempo, con la experiencia, con la madurez, y también según evolucione cada cual y cambien o se asienten sus inclinaciones.

Ítaca
Escuela de Escritura

El tiempo y el ritmo

En el texto narrativo, las referencias al transcurso del tiempo se dan de manera continuada, aunque no siempre se hagan explícitas. Pensemos, en primer lugar, en que dentro de toda narración están representados varios tiempos.

El tiempo del mundo —hay quien lo llama tiempo **cósmico**— queda expresado por medio de alusiones a las días, a las noches, a las estaciones, y también a los fenómenos atmosféricos. El tiempo **socializado** es aquel con el que se alude a la estructuración humana del tiempo, planificado a través del calendario, del reloj...: una organización que hace posible el intercambio comunicativo, que a todos nos sirve para entendernos.

Es importante que nos fijemos sobre todo en el llamado tiempo **psicológico**, que se mide por un ritmo interior personal, que toma como base el tiempo cósmico o el socializado para transformar la duración objetiva de cualquier tramo de tiempo según las circunstancias interiores de quien lo vive. Como si el tiempo fuera de goma, como si se extendiera y dilatara de modo misterioso, inexplicablemente. Todos sabemos lo que puede llegar a durar un minuto, hasta qué punto puede multiplicarse —y es que la percepción lo multiplica: es indudable— cuando lo vive una conciencia angustiada.

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

La definición precisa de cada tramo de la narración exige referencias a esas circunstancias temporales externas, que pueden afectar en mayor o menor medida a la historia, pero que, en todo caso, sirven para sostener su desarrollo coherente y anudar su transcurso temporal al nuestro: al discurrir de nuestra propia vida, como escritores y como lectores. Aunque el que más nos interesa ahora es el tiempo que llamamos lingüístico: el que se instaura en el texto cuando el que escribe comienza a hacerlo, y determina así un momento presente, representación de ese tiempo específico de la escritura, a partir del cual se organizan un pasado y un presente estrictamente relativos a ese acto comunicativo concreto. En el tiempo que tomamos como propiamente literario —que incluye a todos los demás— distinguimos el tiempo de la historia y el tiempo de la trama, y, por otra parte, el tiempo de la escritura y el tiempo de la lectura. Vayamos por partes.

El **tiempo de la historia** es el que alude a los acontecimientos de los cuales el autor parte, y la disposición de estos se ajusta a su orden en la vida real, al orden lógico. El **tiempo de la trama**, en cambio, surge como resultado de una selección que origina variaciones en el orden temporal lógico: desórdenes deliberados, debidos a motivos artísticos; este es el tiempo en que se cuentan los acontecimientos en el texto concreto, distinto en cada caso. Estos dos tiempos son ficticios, por tanto: representan el tiempo de la acción, el de los sucesos que la narración cuenta.

El tiempo de la escritura es el de la enunciación: aquel desde el que el narrador lleva a cabo la escritura de la historia; lógicamente, también existe en toda

historia, aunque solo sea de manera implícita. En cualquier texto autobiográfico lo normal es que se aluda a él explícitamente, porque el narrador retoma su pasado a través de la memoria y evalúa este según su visión del mundo en ese momento: reelabora su sentido a través de su presente, sobre todo. El tiempo de la lectura, en cambio, no está en el texto, aunque también es importante. Las circunstancias anímicas del lector, así como sus experiencias, su modo de ver el mundo, sin duda influyen en el efecto que la lectura del texto le produce. Esto es así hasta el punto de que un relato que puede entusiasmar al lector en un momento dado, quizá más adelante —al cabo de los años, en circunstancias diferentes— no signifique nada para él, y así se modifique por completo el efecto de la primera lectura.

El orden de la trama

Sabéis ya que el orden de la trama del relato no suele reproducir fielmente el orden de los acontecimientos. Por distintos motivos, el narrador puede desordenar la historia a la hora de escribirla; a estas infracciones, en general, las llamamos anacronías.

La analepsis o **retrospección** es una anacronía que consiste en mencionar un acontecimiento que, según el orden lógico, debiera haberse introducido antes. La prolepsis o **anticipación** consiste en mencionar un hecho que debería contarse más adelante, según el orden cronológico de los sucesos. Al mismo

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

tiempo que elimina la posibilidad de sorprender después al lector, cuando el narrador emplea una prolepsis abre expectativas hacia el futuro y crea una especie de memoria textual que mantiene atento al lector hasta que ese anuncio se cumple y queda explicado en el desarrollo de los acontecimientos. Recordad el caso de la *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez, en el que el narrador comienza ya anunciándonos —anticipándonos— lo que sucederá en el desenlace de la historia.

Tiempo y frecuencia

Otras marcas de tiempo importantes que se distribuyen a lo largo del texto son las que se refieren a la frecuencia: al número de veces que en la trama se menciona algo que sucede en la historia. La reiteración de alguna circunstancia o detalle específico de esta por parte del narrador es sintomática de su relevancia, de la trascendencia que tiene desde el punto de vista de la voz narrativa.

Se cuenta en frecuencia **singulativa** cuando se dice una vez lo que ha ocurrido una vez. Las fórmulas propias para ello son del tipo "un día", "en cierta ocasión", "una vez"... Se cuenta en modo **iterativo** cuando se mencionan una vez sucesos ocurridos muchas veces, y esto suele decirse mediante expresiones como "todos los días", "frecuentemente", "a veces"... En el modo

repetitivo, se menciona varias veces un hecho que ocurre una única vez, y así se llama la atención acerca de la importancia de ese suceso.

La duración y el ritmo

Una vez que hayamos definido la figura del narrador, es importante que tengamos en cuenta que, desde su posición, sea la que sea, su mirada puede establecer una mayor o menor distancia con respecto a lo que está contando. Así, decimos que el narrador *muestra* cuando se aproxima tanto como para contarnos de manera directa: como si su ojo se hubiera pegado al objetivo. En cambio, cuando el narrador *dice*, lo que hace es informarnos de manera indirecta, como desde lejos. Este efecto que se produce por la distancia a la que se sitúa en cada momento la voz narrativa hace que unas situaciones se perciban de manera ralentizada, que otras discurran rapidísimamente y que algunas lleguen hasta el lector a un ritmo que reproduce exactamente el que tendrían en la vida real, o, mejor dicho, el que de hecho tienen en las vidas de los personajes. En *La Regenta*, los quince primeros capítulos recogen dos tardes y un día, mientras que los quince últimos cuentan lo sucedido a lo largo de tres años y tres días. Y es evidente que esa disonancia rítmica entre una parte y otra de la historia marca significativamente los acontecimientos narrados: la relevancia que a estos les asigna la voz narrativa.

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

Hay que seleccionar, por tanto. Y, así, a la hora de presentar la acción ante el lector, el narrador puede escoger entre decir que algo ha sucedido o bien mostrarlo. Recordemos, entonces, que cuando el narrador muestra, nos presenta la acción directamente: renuncia a sus funciones de intermediario y sitúa a los lectores de cara a la escena, para que puedan observar los sucesos por sí mismos. El narrador plantea, así, escenas con gestos, diálogos, detalles de todo tipo. Coloca a los personajes en coordenadas precisas de espacio y de tiempo para que estos actúen, dialoguen, piensen..., de modo que el lector pueda establecer un contacto inmediato con los acontecimientos, tan cerca como si estuviera presente en ellos. Cuando el narrador dice que algo ha sucedido, en cambio, informa indirectamente de la acción, da su visión personal de los hechos, que aparecerán ante los lectores con su mediación, filtrados a través de su mirada. El narrador expone, entonces, a través de resúmenes de los acontecimientos. Se interpone, por tanto, entre los personajes y el lector, aunque no siempre intervenga con comentarios personales. Las acciones así presentadas llegan también hasta los lectores, pero llegan como tomadas a cierta distancia, desde lejos. Y en ciertas ocasiones, el narrador podrá incluso paralizar por completo el discurrir del tiempo: se detendrá a describir: a retratar objetos, espacios, personajes. Es este un modo también indirecto de contar, mediante el cual la acción deja de avanzar y los lectores podemos pararnos a observar los detalles, de una manera más o menos minuciosa.

Por otro lado, no debemos olvidar que no es lo mismo querer contar una historia de aventuras, de acción —en donde deberá predominar un ritmo rápido

— que otra en la que lo esencial sea profundizar de manera pausada en la psicología de los personajes.

Vamos a enumerar a continuación los procedimientos que sirven para aligerar o retardar el ritmo de un relato.

La **elipsis** sirve para aligerar el ritmo a través de la omisión de cierta parte del material de la historia. Se pueden presentar de manera explícita —cuando se dice, por ejemplo, "Así pasaron siete años y..."— o de manera implícita, cuando el lector debe deducir su existencia. A veces se presentan a través de espacios en blanco entre las distintas partes o entre los capítulos, aunque lo más apropiado suele ser la indicación expresa en la que avisamos al lector sobre el transcurso de un tiempo concreto.

El **resumen** contribuye también a agilizar el relato de los acontecimientos mediante la concentración de material narrativo en muchas menos líneas de las que se emplearían para contarlo con detalle. En general, conviene utilizar resúmenes cuando debemos registrar algo que importa en la narración pero que no requiere ser contado con detalle (que tiene una importancia limitada, de alguna manera; y esto sin olvidar que si no importa nada entonces lo mejor es elidirlo).

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

La **escena** hace equivaler el tiempo de la historia y el tiempo de la trama: no se omite ni se concentra nada, se cuenta con fidelidad a la historia, narrando los sucesos a tiempo real. Las escenas pueden contener tanto monólogos como diálogos, citados textualmente, sin que falte una sílaba de las pronunciadas por el personaje.

La **pausa** suele adoptar forma de descripción, y otras veces de reflexión o de digresión. Por este procedimiento, se retarda el ritmo de la narración, se interrumpe el transcurso del tiempo, en beneficio de la buena visualización del espacio, del aspecto del personaje, o bien de la expresión de sus emociones o pensamientos.

Un **fragmento descriptivo** no tiene por qué estar recargadísimo, repleto de detalles hasta los bordes. En realidad, lo mejor será siempre ir distribuyendo pinceladas en un lado y en otro, sin que la acción se pare más de lo necesario, e introducir esos elementos de forma que expresen, en cada caso, el modo de mirar y/o de sentirse de alguno de los personajes.

El efecto atinado de la combinación de estos recursos dará lugar a un **ritmo equilibrado** que es importante revisar con detenimiento, teniendo en cuenta siempre si el efecto conseguido es el previsto según la intención, en cada caso.

Porque se trata de pararse allí en donde conviene y de pasar rápido sobre lo que no importa para la historia.

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

El espacio y la ambientación

Recordemos de nuevo que el espacio es uno de los tres ejes principales en que se apoya la construcción de un texto narrativo: acción, tiempo y espacio son los tres puntos de apoyo claves, como hemos mencionado anteriormente.

Funciones del espacio

Ya hemos hablado de las descripciones: de que sirven para ahondar en el significado de las escenas y también de su efecto **ralentizador** del tiempo de la acción. El caso es que para observar en profundidad suele ser necesario parar la imagen y agrandarla, para así poder verla de cerca y despacio. Ahora bien, suele ser bueno distribuir todos esos los detalles descriptivos tan necesarios: diseminarlos a lo largo del texto, para evitar paradas excesivamente largas y para conseguir un efecto de naturalidad (la mirada del lector captará esos detalles de modo similar a como lo suele hacer en la vida: mientras la acción discurre). Es necesario conseguir que esta tarea de observación, así, en lugar de aburrir al lector o despistarle de lo principal —de la acción—, nos ayude a prender y a retener su mirada, a darle fuerza expresiva, vitalidad y autenticidad a esa escena en la que pretendemos que vea, que se fije bien, que observe e interprete por sí mismo.

© Ángeles Lorenzo Vime: *Curso de narrativa. La técnica y el arte.*

El espacio cumple funciones narrativas esenciales, por tanto. Y hay que tener en cuenta que no sugiere lo mismo —que no crea las mismas expectativas— el tenebroso escenario propio de un cuento de fantasmas que una bucólica extensión de campo verde salpicado de flores. Así que los espacios pueden contribuir en mayor o menor grado a dar verosimilitud a las escenas, y al mismo tiempo pueden funcionar inmejorablemente como expresión de las emociones de los personajes y de sus circunstancias.

Por tanto, la presencia del espacio como fondo de la acción cumple las siguientes funciones:

- le da **vigor visual**, fuerza expresiva, y esto ayuda a enganchar y a mantener con firmeza la atención del lector;
- autentifica la historia: le confiere **verosimilitud**, porque el lector va a creerse aquello que ve, lo que observa de manera directa, por muy raro que sea, mucho más que los posibles juicios de valor que el narrador le haga llegar acerca de algo que no le muestra (por muy verosímil que sea, si no lo ve directamente, el lector no tiene por qué creerlo);

- **sitúa** a los personajes y también los **define**: expresa cómo son, cómo se sienten frente a una situación concreta, y también cómo van cambiando por dentro.

Por otro lado, debemos permanecer atentos a no repetir los tópicos de siempre. Por ejemplo, es un tópico tratar de armonizar los sentimientos de los

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

personajes y los espacios que les rodean: la vieja ambientación romántica, tan traída y llevada en nuestra literatura desde el siglo XIX, de la que se ha abusado tanto. De lo que se trata, en fin, es de aprovechar con coherencia los detalles espaciales, así como los ambientales, y de esquivar los tópicos en la medida de lo posible.

El espacio y los detalles ambientales

En numerosas ocasiones, los distintos elementos que distribuimos en el espacio contribuyen a la creación de interesantes efectos significativos. Podemos utilizar hasta el detalle más pequeño con este objetivo.

Es frecuentísimo que **la mirada que el personaje** lanza sobre el espacio que le rodea nos sirva, mucho mejor que cualquier explicación que podamos dar, para que el lector comprenda con total exactitud y con profundidad certera lo que el personaje siente.

De modo que el espacio y todos los elementos ambientales pueden ser esenciales a la hora de caracterizar a los personajes, de expresar sus maneras de ser, de pensar, de conducirse. Los personajes, como las personas, encuentran en la historia lugares que les son propios. Sus espacios íntimos, sus calles favoritas, los bares que frecuentan, así como su modo de mirar hacia esos lugares y los distintos objetos en cada momento, nos sugieren infinidad de cosas sobre ellos, sobre cómo se sienten en cada instante, a menudo de un modo mucho más intenso y expresivo que las palabras que puedan decir o incluso la reproducción cabal y exacta de sus pensamientos.

Señales, símbolos

Con alguna frecuencia, no está de más inducir al lector a que lleve a cabo una **lectura metafórica** de lo que se cuenta: propiciar que se deshaga de las limitaciones impuestas por la racionalidad. Así lo explica Ricardo Gullón:

> Cuando el coronel Aureliano Buendía traza alrededor suyo un círculo que le separa de los demás —en *Cien años de soledad*—, refuerza su soledad en el silencio y el aislamiento y, además, se incorpora a la tradición del espacio formado por el círculo mágico en que el hombre se sabe protegido y desde el cual comunica con las potencias sobrenaturales [...]. Circular también, el laberinto corresponde al mito de la concentración mental en sus propios enigmas, símbolo del espacio inaccesible del ser y de la complejidad —monstruosa complejidad— que lo constituye. El laberinto de Borges es proyección psicológica del personaje, enigma que se propone y en cuyas esquinas se pierde; emblema del universo, lo es también de la mente que lo encierra, traza sus límites y sus hipótesis y acaso lo inventa.

De todas estas cosas habla Gullón en *Espacio y novela*: de laberintos, de islas, de rincones diversos que expresan inmejorablemente la psicología de los personajes, que muestran de manera indirecta lo que no conviene decir explícitamente, lo que se perdería si fuera dicho, y, no obstante, se gana en el

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

momento en que se ve, en que el lector lo ve, a través de los lugares y ambientes que los distintos personajes habitan, inventan o sueñan.

Y es que el espacio es también perspectiva: creación de quien lo contempla. Y tanto importa a veces que se erige casi en protagonista de la historia, como sucede con la mina de *Germinal* o con el río de *El Jarama*, o como pasa con el París de Balzac, con el Londres de Dickens y el Madrid de Valle-Inclán.

El espacio de *La metamorfosis*, de Kafka es el lugar de la soledad en que se hunde el protagonista. En *Cefalea*, de Cortázar, el espacio de la granja va deslizándose poco a poco hacia el laberinto mental del personaje. Machado puso fieras enjauladas en criptas que estaban representadas en cuevas y cavernas. En *Bartleby, el escribidor,* de Mellville, la escena última nos muestra al protagonista junto a un muro, dentro del manicomio al que ha sido conducido, y del cemento del suelo surge un inesperado brote de césped.

El espacio, cuando actúa de manera simbólica, asimila a quienes lo habitan, que suelen ser los mismos que lo han creado: si los molinos de viento pasan a ser gigantes, entonces la lógica interna de la narración exige que el caballero la emprenda con ellos en desigual batalla.

Un ejemplo muy claro es el de *La Regenta*, donde, además del evidente sentido que tiene el nombre de la ciudad, Vetusta (es decir, "vieja"), hay que destacar el valor significativo del Caserón de los Ozores, que representa unas formas de vida caducas, el Casino, que expresa la actitud frívola del amante de

Ana, y el sentido simbólico de la Catedral, instrumento de dominio del que se sirve don Fermín de Pas.

La narrativa de Unamuno también contiene buenos ejemplos de esto. Su obra novelesca manifiesta una tendencia clarísima a relacionar al personaje con su espacio y a buscar un sentido para esa relación. El espacio de *San Manuel Bueno, mártir*, además de ser parte primordial en la estructura narrativa de la obra, es claramente simbólico. Valverde de Lucerna es una aldea remota situada entre la montaña y el lago: aldea, montaña y lago son tres símbolos en la novela. La aldea representa a la humanidad, en el sentido unamuniano de *intrahistoria*; el lago y la montaña presentan la dicotomía entre la duda y la fe. Y don Manuel, el personaje protagonista, encarna esa oposición inmejorablemente, puesto que su tragedia íntima —tragedia, porque él es sacerdote— es esa lucha precisamente.

La atmósfera del relato

Es importante que, a la hora de escribir, tengamos suficientemente clara la idea sobre qué atmósfera queremos mostrar en nuestra narración, porque se tratará de crearla, de irle dando forma poco a poco a través de los objetos y de los espacios concretos que mostremos, a través de cada uno de los detalles e incluso de cada palabra que utilicemos. Las atmósferas neutras, impersonales, carecen de **valor comunicativo**; por mucho que cuidemos el desarrollo de

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

nuestra historia, lo que se dice en ella solo será efectivo si realmente conseguimos expresar la emotividad de lo que le sucede al personaje, si logramos tender ese puente de comunicación imprescindible con el lector.

En narraciones de cierto tipo, esto es así de manera muy especial. En los relatos de corte fantástico, por ejemplo, y, en general, en aquellos en los que lo extraño juega un papel importante, no hay mejor modo de hacer entrar al lector de lleno, no hay mejor forma de atrapar su atención para poder contar desde el principio con su confianza incondicional que cargar tintas, desde el primer momento, en esos elementos que producen extrañeza en él. Un ejemplo especialmente importante son los relatos de misterio o terror, en los que es primordial hacer que el lector sienta lo mismo que el personaje cuya historia comparte mientras lee. Para que el sentimiento de miedo lo haga suyo el lector, habrá de quedar atrapado por la misma atmósfera terrorífica que subyuga al personaje.

Sobre la verosimilitud

Acabamos de mencionar lo útiles que resultan los elementos ambientales para reflejar el estado de ánimo del personaje, y también de lo esencial que resulta la atmósfera (todos los elementos que confluyen en ella) a la hora de dar visibilidad y credibilidad a los sucesos que estamos relatando. De modo que para crear la atmósfera de nuestra historia necesitaremos prestar una atención

especial al espacio, al paisaje, a los objetos, a las sensaciones físicas de todo tipo (visuales, olfativas, táctiles...), y, desde luego, también al vocabulario: a la elección de cada una de las palabras, para **sugerir** con ellas lo que queremos **comunicar**.

El contexto y la verosimilitud

La unidad de impresión que nos interesa conseguir en el relato requiere que elijamos palabras que comuniquen las sensaciones que le queramos provocar al lector, y esto implica que seleccionemos bien cada elemento, que con cada detalle demos al lector una información —más o menos subliminal— añadida.

Pensémoslo un momento más. Cuando un amigo nos dice que se siente maravillosamente pero lo hace con la cabeza hundida entre los hombros, las manos caídas a lo largo del cuerpo, la mirada perdida y un temblor evidente en la voz, desde luego que no le creeremos: porque estará diciendo algo con la voz y otra cosa distinta con el cuerpo. Y no es que nuestro amigo quiera mentirnos, no; es solo que ni él mismo se da cuenta de que lo que está diciendo con palabras contradice lo que comunica con todo lo demás. Y, desde luego, lo que se muestra con detalles siempre es más creíble que lo que se dice. Ya lo hemos dicho: creemos lo que vemos.

De modo que una imagen vale más que mil palabras, como suele decirse. Esto es cierto, y lo es especialmente en literatura. Lo que sucede es que los

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

escritores construimos esas **imágenes con las palabras**. Y esas imágenes que construimos son mucho más veraces que las palabras mismas (y lo son más, sin duda, que las palabras de los personajes, que además resulta que pueden mentir). Así que de nada sirve que digamos que un personaje se siente mal (que lo diga el narrador o el propio personaje) si lo hacemos con imágenes y palabras que comuniquen al lector el estado emocional contrario: al lector va a llegarle, en forma de detalles concretos, la información sobre esa emotividad que se desprenda de las imágenes y las acciones. Y solo si elegimos bien los distintos elementos ambientales conseguiremos comunicar lo que de verdad importa en la historia: su auténtico **sentido**, que tiene que ver siempre con las emociones de los personajes y que debe ser verosímil en ese contexto (no necesariamente fuera de él).

Verosimilitud y verdad en la ficción

«¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba?». Uno de los trucos de Borges —gran maestro de historias fantásticas— consiste en darle al narrador entidad de personaje, para que la voz de él, como **testigo directo** de lo sucedido, que lo conoce bien, de manera concreta, resulte totalmente fiable. Otro recurso frecuente en Borges es documentar los sucesos, añadiéndoles citas eruditas, referencias históricas precisas, **fechas, datos concretos** acerca de la edición de un libro que se ha encontrado y que presenta, así, como ya existente. O poner de relieve detalles

inesperados y dar **minuciosas explicaciones** sobre los hechos, dar **nombres**, datos, **descripciones precisas**...

Todos estos son modos de afianzar la verosimilitud del texto, de diversas maneras pero siempre recurriendo a la concreción y a la buena visibilidad, fijaos bien; porque es así, a través de lo concreto y cuidando de que se mantenga la coherencia de las distintas partes, como un suceso relatado puede llegar a tomar un aspecto realmente verosímil. Sobre todo en las historias no realistas, va a ser fundamental que distribuyamos por el texto **autentificadores realistas**: elementos que contribuyan a su buena percepción sensorial, a lo concreto, al detalle muy bien definido. Y es que lo que el lector ve —lo que se le presenta de manera directa, lo que se hace visible para él frente a sus ojos— nadie podrá negárselo. No se trata de *decir*, por tanto, sino de ***mostrar***. Y no hay que olvidar que "hacer ver", en el terreno de la escritura literaria, tiene mucho que ver con hacer que también el lector traspase esa línea que separa lo real de lo ficticio.

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

Los personajes

Podemos señalar , de entrada, dos enfoques diferentes del personaje: cuando este es el **tema** de la narración, es decir, su sustancia esencial, de modo que se constituye en el punto clave de interés de la historia; y cuando el personaje es el medio, es decir, la **técnica**, el instrumento básico para explorar el mundo.

Personajes redondos y personajes planos

Los personajes **planos** son estereotipos: «se construyen en torno a una sola idea o cualidad», dice Forster; y no tienen existencia fuera de ella: ni placeres ni tristezas ni nada que les complique la existencia. Son personajes inalterables: las circunstancias no les cambian. Se les reconoce fácilmente, en cuanto aparecen, por ese rasgo definitorio, y nunca escapan de lo que en ellos es previsible; no es necesario observar su desarrollo —puesto que no se desarrollan— y están provistos de un ambiente invariable, el que les es propio. Son personajes cómodos, como fichas que podemos mover de un lado a otro de la historia sin que por ello surja dificultad alguna.

Los personajes **redondos**, por el contrario, crecen, menguan y poseen diferentes facetas. Atraviesan grandes vicisitudes, evolucionan: están a la altura de las circunstancias, van moldeándose, se dejan influir por los

acontecimientos. Precisamente la prueba de un personaje redondo es su capacidad para sorprender de una manera convincente.

La caracterización: resumir o mostrar

A la hora de caracterizar a los distintos personajes de cualquier narración, habremos de recordar que cada uno de los detalles que demos deberá ser el resultado de un cuidadoso proceso de selección, mediante el cual trataremos de definir a cada uno de manera que resulte **peculiar, completo y coherente.** En ocasiones, el narrador caracterizará al personaje de manera resumida: a grandes brochazos, nos dirá quién es, cómo es, qué llama la atención en él o en ella, tanto física como psicológicamente. En otras ocasiones, el narrador presentará al personaje de modo escenificado; es decir: lo mostrará directamente a través de sus acciones, de sus actitudes, de sus gestos... En este segundo caso, el lector podrá formarse su propia idea sobre el personaje porque tendrá la oportunidad de verle en movimiento, podrá visualizarlo de manera clara y concreta y extraer por sí mismo las conclusiones que puedan derivarse de su actuación.

Sin duda, los diálogos —parte de la escenificación— son esenciales en la caracterización directa de los personajes, y deberán estar lo más individualizados que sea posible: para que el propio modo de hablar de cada personaje le distinga de los demás, para que le personalice y le haga concreto, único, lo más peculiar que sea posible, siempre que no resulte incoherente.

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

Diálogos y monólogos

Es importante que cada personaje esté individualizado a través de sus propias palabras: que los diálogos se encuentren adaptados a cada cual. Porque, mediante los diálogos, los personajes nos informan, sin intermediarios, de sus puntos de vista, y su manera de expresarse es también esencial a la hora de encauzar la percepción que el lector va a recibir de ellos. A través de los diálogos, cada personaje se nos presenta en escena de manera directa, actualizada, nítida. El narrador pasa a un segundo plano, da la palabra al personaje y se conforma con ser un mero ayudante de la acción: interviene solo lo imprescindible, enfoca, matiza, cuida el decorado; pero —durante el tiempo que duran los diálogos— el narrador es casi tan espectador como el mismo lector.

Otras funciones del diálogo

El diálogo, además, puede **hacer avanzar la acción** y conseguir que esta adquiera **agilidad** y también, a menudo, **vigor**. Como en la vida, las palabras que unos cruzamos con otros suelen provocar cambios en las circunstancias. Para bien o para mal, muchas veces también las palabras mueven el mundo.

Acercarse a los personajes a través de sus voces y conocerles por lo que dicen, sin duda, añade dinamismo a la escena, da concreción, personaliza. Y los diálogos sirven también para **crear ambientes**: si queremos reflejar una

realidad especial a través de la lengua hablada, habrá que rescatar o inventar algún lenguaje diferente del habitual, capaz de diferenciar ese mundo y de darle unidad y coherencia.

Con las palabras pasa como con los gestos de los personajes, con sus rasgos particulares, con sus manías, con sus defectos, con todo lo que vemos si llegamos a acercarnos a ellos: detalles que les dibujan, que les invocan, que hablan de ellos desde ellos mismos. Exactamente como sucede con las personas. Las peculiaridades, del tipo que sean y mejor cuando más acentuadas, son lo que de verdad confiere realidad, peso, a los personajes: lo que puede conseguir que se graben en la memoria del lector, a veces para siempre.

Así que tendremos que dar a cada personaje una forma de hablar suya propia, **individualizada**, y en ocasiones lograr que en sus palabras se reflejen de manera implícita sus preferencias, sus hábitos, sus sentimientos. Porque lo que se dice casi siempre va cargado afectiva, social, ideológicamente, aunque haya ocasiones en que no pueden decirse ciertas cosas, que aún así están presentes, moviendo los hilos de las frases, palabra tras palabra, de modo subterráneo. Por eso no solo las intervenciones dialogadas deberán estar llenas de sentido, sino que también el narrador recogerá los gestos, así como los movimientos —y todo cuanto sea significativo— que cada personaje lleve a cabo mientras dialoga con otro.

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

Y es que nadie está inmóvil mientras habla; y, si lo está del todo, eso también tendrá su sentido. Así que, por ejemplo, será importante aclarar si uno aparta la mirada del otro antes de responderle, si cambia de asunto con el pretexto de ir buscar un documento que se supone muy importante, si evita un roce de manos —o lo provoca— con la excusa de encender un cigarrillo... Todos estos detalles añaden datos y sirven como aclaración a las palabras de los personajes: completan esa información, la orientan, ayudan a que los lectores después sean capaces de interpretarla.

El contrapunto y los vasos comunicantes

Hay que tener en cuenta que los personajes no siempre se lo dicen todo, ni mucho menos, y que en algunas ocasiones incluso mienten. También, por otro lado, que no resulta nada natural que uno le diga al otro lo que el otro se entiende que ya sabe. Además es preciso que recordemos que lo diálogos deben ser dinámicos, que no han de registrarse las palabras de los personajes si estas no aportan nada al texto, que conviene introducir variantes en las aclaraciones (no siempre hay que poner "dijo", "respondió", etc.), y que a menudo los diálogos que mayor interés y riqueza dan a las historias son aquellos en los que los personajes se dicen las cosas de manera indirecta.

Llamamos **diálogo de contrapunto** al que introduce un segundo nivel de comunicación entre los personajes. Estos no se limitan, entonces, a hablarse de manera directa ("Estoy cansado de que no me escuches", por ejemplo), sino que sus palabras expresan lo que sienten y piensan de manera indirecta ("¿Me

ofreces zumo de naranja con el desayuno, precisamente a mí? ¿Cuántas veces te he dicho que me produce dolor de estómago?"). De esta manera, el lector recibe una impresión mucho más rica y profunda de los personajes: entiende cómo se sienten, cómo se relacionan entre ellos, etc.

Un procedimiento especialmente interesante a la hora de registrar diálogos de los personajes es el que la técnica moderna define como **"principio de los vasos comunicantes"**. Vargas Llosa describe esta técnica así:

> 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.

Suele decirse que quien por primera vez utilizó esta función del diálogo fue Flaubert en *Madame Bovary*, en la famosa escena de la feria rural. Se trata, entonces, de que una misma unidad narrativa asocie elementos o episodios de distinta condición (espacial o temporal, o de distinto nivel de realidad). Los elementos unidos se comunican, y así se modifican mutuamente, se contagian cualidades (significado, atmósfera, emotividad) el uno al otro. Y de esa mezcla nace una realidad distinta que no existiría si los episodios se dieran por separado. El narrador prescinde de introducciones del tipo "mientras tanto, en otro lugar": no avisa al lector, y así el primer efecto que se produce en él es de sorpresa, de desconcierto, hasta que este entiende la lógica del procedimiento.

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

Tipos de discurso

. El discurso **directo** es aquel que reproduce las palabras del personaje al pie de la letra, sin subordinarlas sintácticamente a las del narrador.

. El discurso **directo libre** es el discurso en el que el narrador pasa de su propia narración a las palabras directas del personaje sin indicación explícita.

. El discurso **indirecto** es aquel en que el narrador cita indirectamente al personaje. Hay un verbo introductor seguido de una partícula o frase conjuntiva, y así se subordina lo que dice el personaje a lo que dice el narrador. No hay, por tanto, garantía de que el discurso sea fiel a las palabras textuales del personaje. El narrador no deja de contar: él es el filtro de las otras voces.

. El discurso **indirecto libre** es más oblicuo que el discurso directo y menos que el indirecto. Tiene en común con ellos el empleo de ciertos elementos sintácticos: comparte con el discurso indirecto la referencia al personaje con el pronombre en tercera persona y la transposición de los tiempos verbales; con el directo, comparte las particularidades del habla del personaje y su entonación. Pero se diferencia de ambos en que el narrador se abstiene de usar elementos introductorios, como "él sintió" o "él pensó". En el discurso indirecto libre, el narrador nos hace saber, por el contexto, que se está refiriendo al personaje, que toma sus palabras, pero indirectamente.

El monólogo interior y sus variantes

. En el **monólogo interior narrado**, el narrador es omnisciente y emplea la tercera persona. Así, nos muestra lo que está pasando por la mente del personaje. El narrador, sin interrumpir la marcha de lo que cuenta, sin cambiar ni el pronombre de tercera persona ni el tiempo verbal de su narración, comprende lo que el personaje se dice a sí mismo o está sintiendo sin decírselo a nadie. Se traducen los pensamientos y posibles palabras del personaje pero indirectamente, sin que el narrador intervenga. Este nos brinda ese monólogo con la forma del habla del propio personaje y con la entonación de él: del mismo modo en que el personaje se expresaría si pensara en voz alta.

La eliminación de fórmulas introductorias —"él pensó", "él sintió"— posibilita el tránsito directo desde el informe del narrador hasta el pensamiento del personaje. En realidad, fijaos, esta es la misma fórmula que acabamos de definir como "discurso indirecto libre", que reproduce tanto las palabras como los pensamientos del personaje; aunque en este caso, por tratarse de un monólogo, solo se emplea para transcribir esas ideas o sentimientos del personaje que no llegan a verbalizarse. Como ejemplo, puede servirnos exactamente el mismo que hemos utilizado hace algunos párrafos: el de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos; porque el discurso indirecto libre es el monólogo interior narrado (ambas maneras de decir sirven para nombrar un único recurso).

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

. El **monólogo interior directo**, por otro lado, parece surgir desde el mismo fondo del personaje. Nos hace creer que este se ha emancipado de la autoridad del narrador y salta al primer plano. Se produce la ilusión de que se trata de un discurso inmediato, porque el narrador —aunque sigue siendo quien escribe— permanece oculto, sin dar explicaciones ni añadir comentarios. Entramos en el fluir de las emociones y pensamientos del personaje como si este fuera transparente. Asistimos a la materia prima de su subjetividad recién desprendida de sus sensaciones, antes de que entre en la zona iluminada por el razonamiento. El monólogo asocia imágenes de modo caótico, balbuceante. En todo caso, no podemos olvidar que la imitación real es imposible, y que incluso las palabras que quieren sugerir incoherencia se encuentran cuidadosamente seleccionadas, al igual que las del resto de la narración.

La tensión, el suspense

El suspense surge del enfrentamiento de los personajes a situaciones que les ponen en peligro, de modo más o menos acuciante, con mayor o menor gravedad. El punto de máximo peligro es el de más tensión para el lector. El lector acompaña a los personajes en esos momentos de **inquietud**, sufre con ellos, y responde, de alguna manera, también con ellos.

La respuesta emocional del lector dependerá del grado de comunicación en que se encuentre con los personajes. El suspense se crea mediante la acumulación de circunstancias que surgen del desarrollo de la acción y que no deben ser forzadas; de hecho, la **verosimilitud** es fundamental para que el lector permanezca inmerso en la historia, sumergido por entero en "el sueño de la ficción" –como diría Gardner-, y así pueda acompañar al personaje en sus momentos de zozobra.

El suspense "consigue mantener al espectador o lector ansioso", en palabras de María Moliner; pero esa emoción que provoca no tiene por qué relacionarse, en absoluto, con el terror o el miedo. El suspense no es un género, ni en literatura ni en cine; es una **estructura narrativa**: una manera de contar. Toda situación de suspense se presenta en tres fases:

. Formulación de la **expectativa** en la que se va a apoyar el desarrollo de la intriga (algo va a suceder); la expectativa se puede plantear de espaldas al

© Ángeles Lorenzo Vime. Fragmentos de *Curso de narrativa. La técnica y el arte,* publicado por Ed. Vértice (Málaga, 2012).

personaje y de frente al espectador (el espectador sabe más, en este caso; por ejemplo, dónde está la bomba), o bien de modo que ambos sepan lo mismo.

. Tiempo de **suspense**, en el que se desarrollan las circunstancias mediante momentos de tensión y momentos de relajación (estos últimos son necesarios para que la tensión también surta su efecto); habrá indicios y pistas a seguir; en palabras de Barthes, se trata de "conducir al desarrollo final, rechazándolo continuamente".

. **Resolución** de la expectativa, de modo inevitable o inesperado; lo que no es aconsejable, en ningún caso, es que la situación se resuelva con un desenlace que no estaba entre los posibles; incluso si esto sirve para salvar al protagonista (lo cual siempre es un alivio), el lector no podrá evitar sentirse defraudado si la resolución no estaba entre las que cabía plantearse como posibles.

Para articular una estructura de suspense eficaz, será preciso que la información vaya apareciendo de modo **dosificado**. Lo más frecuente es que el lector sepa más que el personaje, en el suspense; como poco, el lector debe tener indicios ciertos de que algo sucederá, para así estar prevenido, para mantenerse alerta. Y en ocasiones al lector se le escamoteará alguna información: se aplazará el momento de dársela para conseguir una mayor efectividad de esa información y provocar un efecto emocional que no se produciría si se le hubiera dado antes de tiempo.