

drew Lloyd Webber le parezca «increíblemente espectacular». Queremos saber en qué se diferencia ese musical de otros, incluso de anteriores musicales de Andrew Lloyd Webber, que también pueden haber sido «increíblemente espectaculares». ¿Qué había en ese musical que tanto impresionó a tu personaje? ¿Gatos haciendo cabriolas o unos adolescentes con monopatines bailando la conga? Todos esos detalles ayudarán a tu lector a captar lo alucinante, increíble y total de esa experiencia con mucha más claridad que con la palabra «genial». Aunque estos calificativos bien pueden usarse en una descripción, nunca deben emplearse para ahorrarnos una descripción.

LOS DIÁLOGOS

—Y entonces Jane, balanceándolo, hizo pivotar con su mano derecha su encantador mechón de largos cabellos de la cabeza —manifestó aquel hombre tan interesante de Michigan.

—Lo que no entiendo es por qué desde hace rato estamos hablando como un par de robots —replicó Judy desconcertantemente.

En un diálogo los lectores tienen un contacto directo con los personajes de la novela. El autor, mediante una convención, les hace hablar directamente. Si sus frases parecen reales, dará la impresión que esos personajes están vivos.

Por consiguiente, si quieres que jamás te publiquen, debes evitar a toda costa escribir diálogos que suenen como las frases de alguien real. Esto no es tan sencillo. No importa cuánto te esfuerces, siempre se te escapará alguna línea de diálogo vívida y creíble. Por eso hemos reunido aquí las mejores técnicas para que te asegures de que tus diálogos sean imposibles.



El hombre que explicitaba

Cuando el autor cree que está por encima de emplear «dijo»

—Se trataba de una noche negra y tormentosa —manifestó él—. Y como estábamos a muchas millas de la costa no teníamos miedo de ninguna criatura marina. ¡Qué errados estábamos! —explicitó.

—Entonces, ¿fue una criatura marina? —inquirió ella—. ¿Cómo es eso posible?

—Sí, se trataba de una criatura marina —declaró él—. Pero una que había mutado de alguna manera para convertirse en una criatura mucho más peligrosa que sus congéneres marinos. Podía moverse en tierra firme —adicionó él—. Se había hecho más grande y mucho más fuerte. Es divertido —cloqueó él—, ahora que lo pienso a nivel de seguridad.

—¿Divertido? —le interrogó ella.

—¡Hilarante! —profirió él.

—¿Estás seguro? —le demandó ella.

—¡Qué poco sabes! —le apostrofó él.

—Si tú lo dices —retrucó ella.

—Es lo último que querría decir pero... —infirió él a modo de conclusión—. ¡Vaya interlocutora estás hecha! —voceó él.

Los autores que publican utilizan la palabra «dijo», o un verbo sencillo, cuando desean indicar que cierto personaje está diciendo algo. Emplear un simple «dijo» es una convención tan firmemente establecida que los lectores apenas si reparan en él. Esto ayuda a que el diálogo parezca real, pues así se consigue que la estructura del diálogo sea invisible.

A muchos autores impublicables, sin embargo, les molesta esa repetición de «dijo», o la ausencia de todo verbo introductor, e intentan mejorar la estructura del diálogo mediante el uso de «verbos de decir» inusitados y poco naturales.

Una variante particularmente memorable de este error se da cuando un autor perpetra frases como:

—¿Tú y cuántos más? —quiso elucidar él mientras blandía su espada.

En vez de una frase como:

—¿Tú y cuántos más? —dijo él blandiendo su espada.

Lo único que se consigue con esto es que el lector desvíe su atención hacia ese verbo no habitual, lo que le recuerda que ahí hay un escritor que se está peleando con el diccionario como un poseso para no escribir «dijo».

Por supuesto que hay excepciones. Se puede escribir «preguntó» para formular preguntas. Y «gritó» cuando un personaje alza mucho la voz, e incluso se puede matizar el tono con que se dicen esas palabras (por ejemplo, «susurró») siempre que el verbo sea natural. Pero «inquirió», «apostrofó» o «explicitó» por lo general malograrán cualquier intento de que esa conversación suene real.

Un narrador cautivante



*Cuando el autor le dice al lector
lo que debe pensar de lo que ha escrito*

—Y se presentó ante nosotros después de romper el cristal de la ventana, con su característico pestazo a pescado —dijo aquel forastero que tan bien hablaba—. No tardamos en estar todos contra la pared, tratando de salvarnos —añadió con un tono de voz ominoso.

—¿Y qué era? ¿Un cliente con mal aliento? —preguntó jocosamente el muchacho.

—No —dijo aquel forastero que sabía envolver a la gente con sus palabras—. No lo era.

—¿Era un pescado? —preguntó inteligentemente una muchacha.

—No, tampoco era un pescado —dijo el forastero poéticamente.

No intentes manipular al lector haciéndole creer que las frases de tus personajes son fascinantes, asombrosas, aterradoras o desternillantes indicándole que lo son. Si un diálogo no es fascinante alardear de que lo es molestará al lector. Incluso cuando tus diálogos se merezcan ese adjetivo decírselo al lector anula su efecto.

Dijo el hombre que acababa de volver de una expedición de tres meses en el Ártico



*Cuando el autor carga demasiado
el verbo que introduce el diálogo*

—Todo lo que dejé tras de mí fue un escenario de destrucción —dijo el forastero que se había escapado por

los pelos de que se lo comiera la criatura que estaba sembrando el terror en Cincinnati.

—¿Murió tu hermana? —preguntó el niño empollón al que siempre le había dado miedo el mar y ahora más que nunca.

—Puede que eso fuera lo mejor que le podía ocurrir después de lo que esa criatura le hizo —terció el esbelto y hábil androide con el rostro de rasgos bien definidos. —Sí... El plácido olvido de la muerte... —dijo Fred con una voz que parecía rememorar la dulce y confiada cara de su joven hermana, a la vez que los horribles gritos que oyó esa noche de agosto cuando su hermanita, bautizada con el nombre de Eglantina pero a la que siempre llamaban Eggy, pasaba a ser una sombra que en nada recordaría a aquella muchacha con tantas ganas de vivir que había sido.

—Por cierto, ¿cómo te llamas? —quiso saber el inquisitivo niño, que respondía al nombre de Bruno.

—Oh, me llamo Fred —respondió Fred, que habitualmente era parco en palabras pero que ahora estaba más locuaz que nunca.

Los diálogos son uno de esos fragmentos de una novela donde las largas explicaciones sobran. Muchos diálogos pueden consistir en dos o tres palabras.

—[SUBSTANTIVO Y/O ADJETIVO] —dijo.

Lo cual es mucho mejor que:

—[SUSTANTIVO Y/O ADJETIVO] —exclamó el hombre alto con muchas pecas que progresivamente se había vuelto más tímido y más sobrio por culpa de las constantes críticas de su madre.

Y esto es aplicable tanto si el sujeto de estas oraciones es un hombre o una mujer como un objeto que pueda hablar o reproducir palabras.

En casi todas las circunstancias la única información que se puede añadir cómodamente a una línea de diálogo es una sencilla acción simultánea. Es decir, acciones o pensamientos que puedan darse a la vez —o poco antes o poco después— que el personaje dice su frase.

Incluso una línea de diálogo puede ir seguida de la descripción de una breve acción sin necesidad de introducir «un verbo de decir».

—*¡Era tan grande como una casa!* —Y Fred apuró su whisky.

O:

—*No había nada que yo pudiera hacer. ¡Era amarillo... amarillo y verde!* —Y Fred se apartó de sus hermanas para ocultar su vergüenza.

Intentar suministrar una información más compleja o muy posterior está fuera de lugar.



«¡Que te jodan!», dijo soezmente

Cuando el autor usa adverbios tontamente

—No sé de qué estás hablando —dijo él confundidamente.

—¿No ves la conexión? ¿No es increíble? —respondió ella interrogativamente.

—Bueno, sea lo que sea mató al ganado, lo que es una tragedia, desde luego —dijo él tristemente—. Pero ¿qué tiene eso que ver...?

—¿Una tragedia? ¿Eso es todo lo que tienes que decir? —dijo ella escandalizadamente—. Cosas como ésta son las que hacen dudar de tu inteligencia... —dijo ella dubitativamente.

—Quizás sé más de lo que te estoy contando —dijo Fred misteriosamente—. En cualquier caso puedes irte. No creo que hayas venido aquí para insultarme —añadió él dignamente.

—¡Y bien contenta que me voy! —dijo ella irónicamente—. Le contaré mi teoría a alguien que quiera escucharla.

Algunos escritores principiantes cargan sus diálogos con adverbios para decirle al lector lo que ese personaje está sintiendo, a pesar de que sea obvio. A otros escritores alguien les ha enseñado que nunca deben utilizar adverbios en las frases que introducen diálogos bajo ninguna circunstancia, pues emplearlos es un error grave.

En el término medio está la razón. Los adverbios sólo están mal cuando se usan mal. Los adverbios no matan los diálogos, son los escritores que no tienen cuidado quienes los matan.

En el mejor de los casos abusar de los adverbios es cargar demasiado la frase innecesariamente; en el peor dan la impresión de que los personajes están sobreactuando, como los actores del cine mudo. Pero un adverbio puede ser justo lo que una frase necesita. Pueden darle un importante matiz al diálogo, o dar sutilmente cierta información. Observa a continuación que la primera frase nos dice algo completamente distinto a la segunda:

—Te quiero —dijo él irónicamente.

—Te quiero —dijo él friamente.

Pero evita como sea :

—Te quiero —dijo él amorosamente.

«¡Qué ironía!», le dijimos irónicamente

Irónicamente, el día que habíamos decidido escribir el apartado sobre la ironía era el día que teníamos una cita a ciegas.

Irónicamente nuestra pareja resultó ser la última persona con la que esperábamos tener una cita a ciegas.

Irónicamente era una persona a la que realmente teníamos muchas ganas de conocer.

Irónicamente, cada uno acabó en la mesa de otra persona.

Irónicamente, la persona con la que realmente teníamos la cita a ciegas nos vio venir desde lejos.

«Ironía» es una palabra y un concepto que han usado y del que han abusado los escritores impublicables y los que han publicado. Ahora ya no significa prácticamente nada, al aplicarse rutinariamente a cualquier situación, sea una ironía, una paradoja o una vaga relación entre dos cosas.

Observa las siguientes frases; a su manera son divertidas:

Irónicamente, el papa actual es católico.

Irónicamente, el pescador era un hacha comprando en la pescadería.

Antes de escribir que algo es irónico plantéate si realmente lo es. Es decir, plantéate quitar esa afirmación si, bien mirado, no aporta nada.

Nosotros te diríamos cómo debe usarse eso del «irónicamente» y «qué ironía», pero en un libro titulado *Cómo no escribir una novela* esto puede que fuera irónico. No dudes en utilizar los diccionarios.

Pero sí que te diremos esto: casi nunca hay necesidad de decirle al lector que algo es irónico. Si realmente lo es, el lector ya se dará cuenta. Si no lo es, decir que lo es no hará que lo sea.

La marioneta mimética



Cuando los personajes hablan igual que una descripción

Finalmente la exitosa pandilla de detectives infantiles solucionó el deleznable crimen. Poco podía sospechar la diabólica y astuta viuda Leigh la trampa que habían tendido esos valientes arrapiezos. Los antedichos querubines irrumpieron en la fábrica y descubrieron las reservas de priones que aguardaban a que fueran añadidos clandestinamente a aquel sucedáneo de buey.

—Estas reservas de priones están destinadas a los hogares de millones de infantes estadounidenses —explicó Bruno a sus intrépidos amigos.

—Quizás no deberíamos actuar para evitarlo. Los niños de toda la Madre Patria, desde Maine a California, con edades comprendidas entre los dos y tres años, desarrollarán comportamientos irritables si lo hacemos —terció el jovial Topsy.

—Más terrible aún es la perspectiva de una generación entera que vivirá sus vidas inconscientes de que podrían haber tenido otra asaz diversa —intervino Pip, el gruñón.

—Si nos ponemos a trabajar al punto, lo evitaremos por entero —aconsejó Bruno.

Y cuando más afanados estaban en cargar sus morrales con latas de fumet de pescado, apareció el vigilante, Moe, recién llegado de la vida marginal en las peores calles del West Side, donde a duras penas subsistía.

—Deponed vuestra actitud —les advirtió el vigilante—. Estoy apuntando con mi arma a vuestras infantiles cabezas.

Muchos autores cometen el descuido de no dar a sus personajes una voz que sea distinta de la del narrador. Esto hace que el profesor de latín de setenta años, el boxeador fracasado de Memphis y la ejecutiva de éxito empleen la misma forma de hablar. A menudo, todos ellos hablan exactamente con las mismas frases forzadas y formales, en un intento de que sus diálogos sean literarios.

Algunos escritores aparentemente escriben con la idea inconsciente de que todo lo que se escribe debe ser más elevado que la lengua oral. A otros sencilla-

mente les cuesta entender qué hace que un diálogo sea natural.

Por suerte, estamos rodeados de conversaciones, sólo tienes que buscarlas. Las frases discordantes de un diálogo pueden descubrirse leyendo el fragmento en voz alta y escuchándolo con cuidado. Aunque los diálogos de una novela no son exactamente como los de la vida real, sí puede dar la impresión de que se han recogido de una conversación real. Si no suenan más o menos reales, es que suenan a novela impublicable.



La patrulla invisible

Cuando el autor no deja claro quién habla

—Pero ¿seguro que eso es genéticamente imposible?

—Eso es lo más increíble de todo. Como la bacteria trabaja a nivel bacteriano, una vez que se ha introducido en el ADN, nada impide que se produzca la mutación.

—Pero los seres humanos nacerán...

—Eso no es lo más grave. ¿Se han preguntado alguna vez alguno de ustedes qué ocurriría si una bacteria pudiera llegar al cerebro y sobrevivir allí durante años, controlando los comportamientos del sujeto al que parasita hasta el límite de decidir la ropa que lleva y qué canciones tararea?

—¿Ha dicho «transita»?

—No sé qué decirle...

—Esto parece una pesadilla.

—Exactamente.

—¿Cuánto tiempo tenemos antes de que...?

—Shhh. Les estoy oyendo.

- No sé por qué estamos escuchando esto.
- No me puedo creer lo que está pasando.
- No.
- Sí.
- Es más, los niños continuarán naciendo...
- Pero ¿por qué hace eso con las manos?
- Si no se callan de una vez voy a avisar al acomodador.

Si las marcas de diálogo no son el lugar más apropiado para relatar los traumas de la infancia de un personaje, ni los altibajos en su lucha para que triunfen la ley y el orden, ni tampoco para que te luzcas con todos los sinónimos que conoces de «dijo», entonces ¿para qué sirven?

Sirven para indicar que alguien está hablando. Sin las marcas de diálogo el lector acabaría por no saber quién habla.

Algunos autores omiten sistemáticamente las frases que introducen los diálogos porque creen que las oraciones de sus distintos personajes, y sus diferentes tonos, están tan bien escritos que es imposible que el lector se pueda confundir. Tras un breve intercambio de frases entre varios personajes es muy fácil perderse. Si escribes un diálogo de una página o más, puedes tener la garantía de que el lector tendrá que detenerse y volver hacia atrás para identificar quién está hablando, lo que le hará pensar: «Este escritor ya podría haber indicado quién dice esto.»

Recuerda además que debes proporcionar al lector algún recordatorio ocasional de dónde se está manteniendo esa conversación y qué pasa alrededor. Un largo

diálogo desnudo acabará sumergiendo al lector en una pesadilla de ciencia ficción donde dos cerebros están hablando telepáticamente suspendidos en un tanque lleno de oxígeno líquido.

(Si, de hecho, estás escribiendo una novela sobre dos cerebros que hablan telepáticamente suspendidos en un tanque de oxígeno líquido, sigue así, no te cortes.)

El taquígrafo del tribunal



*Cuando se reproduce al milímetro
toda la secuencia de un diálogo*

—Hola, Harriet —dijo Jane sentándose a la mesa del restaurante—. Perdona, llego tarde.

—Hola, Jane. Me alegro de verte —dijo Harriet.

—¿Hace mucho que esperas? —preguntó Jane nerviosamente.

—No, no te preocupes. Sólo cinco minutos.

—Oh, no es mucho —dijo Jane con una sonrisa de alivio.

—No, yo también he llegado tarde. Los autobuses iban fatal.

—Sí, y los trenes tampoco iban muy bien que digamos, la verdad.

Ambas rieron. Entonces Jane cogió el menú.

—¿Ya sabes qué vas a tomar?

—Hummm, la «Sinfonía de gambas» tiene buena pinta. —Jane frunció el ceño al concentrarse—. O la «Rapsodia de nabos y *pommes de terre*»... parece vegetariano... Creo que voy a preguntar.

—Jane... estoy empezando a creer que el pienso que comen los animales les afecta al cerebro y les pro-

voca que se comporten de forma extraña. Esas proteínas pueden tener consecuencias fatales...

El camarero apareció para tomarles nota.

—Hola, ¿quieren saber cuáles son los platos del día? —dijo alegremente.

—Dios mío, ¿no querrá decir...?

—Me temo que sí. El autor les va a ofrecer ahora la lista completa de los platos del día.

Algunos autores, en un intento de reflejar la realidad, llenan sus diálogos con una educada conversación banal y todos los detalles cotidianos propios de la vida real. Éste es uno de esos casos donde la realidad debe dejarse de lado, de este modo evitarás que tus lectores se tiren de los pelos ante una escena tan insoportable e implacablemente aburrida.

«Pero yo quiero representar la vida con todos sus detalles mundanos y tontos —puedes alegar—. Y así es como habla la gente.» Sí, es verdad, y a esa misma gente no le apetecerá seguir sentada leyendo tu libro. Como novelista tienes que seleccionar qué queda dentro y qué queda fuera de tu libro, y de la misma manera que no mencionas cada dos por tres que tu personaje parpadea, debes evitar toda la cháchara social. Por razones similares, aunque las conversaciones de la vida real están salpicadas de «hummm» y «bueno...», en un diálogo literario deben emplearse con mucha moderación.

Una buena solución para el fragmento anterior sería: *«Tras llegar cinco minutos tarde al restaurante Jane se excusó mientras se sentaba a la mesa. Harriet parecía inquieta.»*

—Respecto de los resultados de la autopsia... —empezó a decir.»

No se preocupen por nosotros



Cuando el autor se olvida de que hay otros personajes

La reunión empezó con algunos comentarios preliminares del alcalde. La suerte quiso que Jane y Alan se encontraran sentados uno junto al otro en un extremo de la mesa de conferencias. Jane se esforzó en evitar su mirada.

Alan sacó su bolígrafo y empezó a golpetear la mesa con él, pues sabía que eso ponía a Jane de los nervios.

Jane se lo quedó mirando. Alan esbozó una sonrisita. Ella, con un rápido movimiento, le quitó el bolígrafo.

Alan se volvió para mirarla, pero su mirada pronto se suavizó.

—Jane...

—No quiero oírlo.

—Jane, no sabes cuánto lo lamento.

—Deberías haberlo pensado antes de que tú y tu prima...

—Sólo era una prima segunda, ¿vale? —la interrumpió Alan, sus tiernos sentimientos ya olvidados—. No es ilegal.

—¡Lo que hay que oír! —dijo ella—. Es mayor de edad desde hace sólo dos meses.

—Si tú fueras un poco más entusiasta en la cama en vez de sacar siempre ese supuesto trauma que tienes cada vez que te toco, podrías quejarte —dijo Alan

amargamente—. Ya me conozco demasiado bien tu historia. Ver lo que tu padre le hizo a Pluto fue horrible. Pero bueno, eso fue hace veinte años. Es tiempo de sobra para haberlo superado.

Jane meneó la cabeza, desesperada.

—¡Esto es lo que me pasa por confiar en un neonazi!

—¡Desde luego! ¡Échale la culpa de todo a mis ideas políticas! —dijo Alan pegándole un puñetazo a la mesa, las aletas de la nariz palpitándole—. Tú y tus amigos judíos deberíais respetar a los patriotas como yo...

—¡Cállate, Alan! ¡Cállate! —chilló Jane, cogiéndolo por el cuello y zarandeándolo.

Cuando la reunión acabó salieron con sus colegas y compararon las notas que habían tomado sobre la campaña contra las emisiones tóxicas que el alcalde había explicado.

Cuando los personajes de una novela necesitan compartir con otra persona unas confidencias sobre un crimen espeluznante, desviaciones sexuales o conspiraciones para derribar al gobierno, a menudo parecen olvidarse del hecho de que están sentados en un asiento del metro con otros tres extraños, los cuales no dicen nada, llevados por su morbosa buena educación.

Esto ocurre porque el autor se ha olvidado de que esos tres desconocidos están ahí. Al centrarse en la conspiración que se está desvelando en el diálogo y en los personajes principales de la escena, pasa por alto la escena que ha descrito antes de que empiece esa conversación,

escena en la que hay más gente. Aunque resumas todo un maquiavélico plan en una conversación mantenida en la esquina, si has colocado allí a un tercero, ten presente que hay alguien a la escucha.

De la misma manera, la mayoría de la gente sabe que hablar consigo mismo no es lo más adecuado en público, y que si lo hacen se ganarán una mirada de extrañeza o algún comentario. En el Planeta de las novelas impublishables, sin embargo, las calles parecen estar llenas de personajes que caminan manteniendo conversaciones muy serias con ellos mismos, y nadie mueve una ceja cuando un hombre en un autobús abarrotado grita: «¡Ahora lo veo claro! ¡Tengo que matar a Monique para salvarnos a todos!»

Ten siempre en cuenta quién está en escena. Si tus personajes están planeando cómo bombardear el Pentágono en un ascensor abarrotado de gente, al menos que lo hagan en susurros.

Diálogos ambiguos



Cuando los personajes parecen estar mintiendo

—Ya sabes que te apoyo al cien por cien, Alan —dijo Harriet—. El bienestar de los norteamericanos es lo primero para mí.

—Gracias a Dios puedo confiar en ti —dijo Alan, secándose con alivio el sudor de la frente—. Estaba empezando a creer que me encontraba solo.

—Por supuesto que puedes confiar en mí —dijo Harriet dulcemente—. Y ahora relájate. Déjalo todo en mis manos. ¿Y qué está haciendo ahora tu guapa novia? ¿Aún está preparándolo todo para vuestra boda?

—No me podría ir mejor con ella —dijo Alan mirando al suelo—. Es una mujer tan dulce... Sí, todo está yendo de maravilla.

Esta escena está muy bien, en la medida en que ambos personajes mienten como bellacos. Si Harriet realmente apoya a Alan, y éste aún mantiene una excelente relación con su novia, la escena se presta a ser malinterpretada.

Es muy fácil dar la impresión, involuntariamente, de que un personaje está mintiendo. Esto ocurre a menudo cuando un diálogo es demasiado lineal y sencillo. Si un personaje dice: «*Nunca te mentaría*», el lector puede sobrentender que está mintiendo. Del mismo modo, si un personaje insiste en algo una y otra vez —«*Sí, claro, todo está solucionado. Tu gato está perfectamente. Puedo encargarme de esto con los ojos cerrados*»—, a la tercera vez que ese personaje insiste en ello damos por sentado que algo va mal.

Las frases descriptivas que acompañan a los verbos que introducen el diálogo también pueden dar la impresión de que el personaje no está siendo sincero. Si mencionas una acción incidental en el momento equivocado, dicha acción puede interpretarse como algo muy importante para el decurso de la acción. Las frases descriptivas que muestran que un personaje está nervioso o que parece estar en conflicto con las emociones que se están expresando en ese diálogo se leen como indicativos de que ahí hay una mentira flagrante. Una frase como «*Claro que te lo hubiera dicho si le hubiese pasado algo a Micifuz —dijo jugueteando con la servilleta—*», lleva al lector a interpretar que Micifuz ya no está entre nosotros.

Buenas, soy la momia



Cuando los personajes nos informan de cómo son

—Me gusta mi trabajo. Algunos dicen que soy una adicta al trabajo. Bueno, puede que lo sea —dijo Anette, ordenando los expedientes—. Soy de esas personas que piensan que el trabajo es lo más importante en la vida. Eso es lo que hace que sea una ejecutiva de cuentas de éxito.

—Como tu hermana, debo decirte que te entiendo mejor que la mayoría de la gente —dijo Nina asintiendo comprensivamente—. Tenemos el mismo carácter resuelto y el mismo compromiso con lo que creemos.

—Sí, pero yo soy la más lista de las dos —aclaró Annette—. Entiendo las ideas complejas con suma facilidad y tengo una rara habilidad para solucionar problemas.

—Mientras que yo soy más intuitiva y tengo un carácter más abierto y más empatía, lo cual no es frecuente en una contable alta, rubia y atractiva descendiente de escandinavos.

En ocasiones, en un esfuerzo por dar información sobre un personaje, un autor le hace hablar como una marisabidilla de cinco años.

En la vida real las únicas situaciones en las que uno puede oír a los demás describiéndose por adelantado es cuando se presentan a sí mismos en un concurso de televisión o cuando tienen su primera cita con un plasta narcisista.

Particularmente curiosos son esos casos en que un personaje, por ejemplo de nombre Desdémona, aparentemente disconforme con el extraño nombre que el autor le ha puesto, explica en la primera página: *«Sé que mi nombre no es habitual para una chica de campo. Me lo puso mi madre, que era profesora de inglés y adoraba las obras de Shakespeare. Creo que casa muy bien con mi naturaleza romántica y etérea.»*

Aún más raro es cuando todo esto la tal Desdémona se lo dice a su marido. Si eso es así, estamos ante un caso de:

Tú ya sabes, mi amor



*Cuando un personaje le dice
al otro cosas que ambos conocen*

—El hecho es que nuestro apartamento es perfecto para dos estudiantes, pero creo que tu deberías tener tu propio sitio ahora que estas saliendo con esa novia tuya, Jane, que prácticamente vive aquí, como ya te he dicho un montón de veces.

—Sí, estoy de acuerdo, pero te echaré de menos. Nos lo hemos pasado muy bien juntos, como aquella vez que te disfrazaste de mujer y fingiste que eras mi regalo en mi fiesta de cumpleaños. Me hice el idiota todo el rato sólo para ver hasta dónde llegabas. Bueno, ¡los dos sabemos cómo terminó aquello! Acabaste desnudo e hiciste un patético intento de seducirme, como recordarás —dijo Alan sin poder contener la risa.

—Sí, y a pesar de que eso fue causa de cierto distanciamiento entre nosotros cuando salí del armario el año pasado, porque tú eres más hetero que Rambo,

fuimos capaces de dejar eso atrás y forjar un vínculo más profundo, gracias al cual podemos entendernos sin necesidad de hablar.

Los personajes de las novelas impublicables a menudo se pasan páginas y páginas contándose cosas el uno al otro que ambos conocen desde hace años. Nada se da por supuesto. A un personaje se le recuerda por qué acabó teniendo ese sobrenombre, los colegas de la oficina se cuentan cómo empezaron a trabajar juntos, las esposas se recuerdan unas a otras su condición de esposas. A pesar de que en la vida real la gente hace esto, nos cuenta cosas que ya sabemos, lo cual es muy irritante, no van tan lejos como para contar: *«Yo llevaba una blusa verde y tú, tu vestido blanco favorito...»*

Como es muy obvio que esas frases van dirigidas al lector, dan la misma impresión que un actor de televisión diciendo sus frases mirando a la cámara en vez de dirigirse a sus compañeros de escena.

Y entonces volvió a salirme ese herpes vaginal...



*Cuando los personajes intercambian
información demasiado íntima*

Ella se sentó frente al mostrador y pidió una taza de café. El camarero era guapo, más o menos de su misma edad, y se le veía de natural fogoso. Naturalmente acabaron hablando.

—¿Qué le pasa? —pregunto él—. Su triste mirada me dice que algo la está haciendo sufrir.

—Sí, así es, mi marido no me ha hecho ni caso du-

rante años, por lo que he decidido romper con él y empezar una nueva vida —dijo ella—. Es muy doloroso que te traicione la persona a la que amas. Me pasó lo mismo cuando descubrí que mis padres no eran mis padres de verdad. Esas cosas te destroran el corazón.

—Oh, las mujeres como usted, que rompen sus matrimonios porque no se sienten amadas, son lo que está llevando América a la ruina —comentó él—. Usted debe de ser una mujer muy egoísta.

—Es obvio que usted no entiende nada de las relaciones entre un hombre y una mujer. Seré tolerante con usted, ya veo que se siente amenazado por lo que yo pueda decirle.

—Seguramente usted cree que quiero llevármela a la cama. Bueno, crea lo que quiera. Pero sepa que soy muy exigente a la hora de decidir con quién me acuesto.

—Usted se vendría a la cama conmigo en cuanto yo quisiera —dijo ella—. De hecho, ¿por qué no se pasa por mi hotel más tarde?

—Vale —repuso él—. Pero el problema es que cuando le haya enseñado a usted cómo es un hombre de verdad, probablemente se enamorará de mí y se convertirá en una obsesa de lo más enferma y en una acosadora sexual.

Vale, tu nuevo personaje no sabe nada de tu protagonista y tienes que crear una situación lógica en la que ambos mantengan una conversación. Por consiguiente pisas el acelerador.

Error.

A pesar de que ciertas personas aprecian a los desco-

nocidos porque cada uno de ellos es un amigo en potencia, a nosotros siempre nos han gustado porque no nos van a contar la historia de su vida ni sus pensamientos más profundos. Difícilmente la gente que se sienta a nuestro lado en el autobús nos relatará su desgraciada infancia, la tragedia del alcoholismo rampante de su madre, ni lo de sus callos. Si lo intentan, cambiamos de asiento.

Incluso los amigos más íntimos expresan ciertas ideas y opiniones con el mayor de los cuidados y buenas dosis de diplomacia. Una relación tiene que ser muy larga para que pueda sobrevivir a una sencilla afirmación como: «Tienes mal aliento.»

De la misma manera, pese a que una opinión como «yo es que soy muy buen amante» se la hemos oído a mucha gente, de ambos sexos, por lo general sólo se puede decir en broma.

Asimismo, aunque el propósito de un autor sea mostrarnos el carácter de un personaje, pocas veces también es el propósito de ese mismo personaje. Los personajes suelen ser personas, y la gente ofrece un rostro en público que es diferente de su interior. Algunas personas quieren comentar su última y delicadísima intervención quirúrgica con desconocidos a las primeras de cambio; esto se debe a que todos sus amigos y cercanos las rehúyen, y los desconocidos son los únicos con los que pueden hablar. A menos que desees que tu personaje sea un paria, éste debe mostrar las defensas y las inhibiciones normales antes de que revele su yo más profundo a su nuevo amigo/amor/ese desconocido con el que ha quedado atrapada en el ascensor del que, está claro, no saldrán con vida.

Por razones parecidas, los personajes no deben cambiar repentinamente de actitud. No deben, por

ejemplo, rendirse de inmediato cuando el protagonista demuestra que su visión del mundo es absolutamente idiota. Aunque podemos reconocer de vez en cuando que estamos equivocados, o lamentar una postura que hayamos tomado («¡No me interesa el dinero! ¡Yo escribo por amor al arte!»), la necesidad de salvar las formas obliga a que pase un tiempo. Debe explicarse el camino que se ha seguido para ese cambio de mentalidad, antes de que admitamos que hemos cambiado de opinión.

Esos extranjeros tan difíciles



*Cuando el autor hace hablar
a un extranjero y no lo consigue*

—Jefe, es very surprising que ese camarón crazy haya saltado la barrier de las especies de manera tan easy —dijo Mogambo Kinthe, el portero ugandés, que estaba estudiando la carrera de biología por las noches—. Y yo también estoy sorpresivo. En cambio I see you muy contento de que yo esté here mientras usted revisa las muestras.

—Yes —dijo el doctor Cruz haciendo un esfuerzo para expresarse en inglés.

—Oiga, boss —dijo Mogambo Kinthe poniéndose colorado—, perdone que yo le pregunte one thing; ¿usted es normal o es maricón?

—Mí no entedel plegunta —terció Fu Mao Chochín, el maligno responsable de que el camarón hubiese saltado la barrera de las especies, irrumpiendo en la habitación—. Pelo de todos modos: «Manos aliba» —añadió apuntándolos con su Wabash 38. Sin

embargo, pese a su determinación, la rabia que le producía que se hubiera descubierto su malvado bio-plan le hizo empezar a lanzar imprecaciones en su lengua materna—: ¡Zhou Jiang Jieshi Zedong, Khalajo!

Mogambo Kinthe lo señaló con el dedo y exclamó:

—Ya sabía yo que you were un hijo de mala mother, pedazo hijo de puta.

Es muy difícil hacer que unos personajes hablen mal nuestra lengua sin caer en el ridículo. Con todo, hay ciertos errores que pueden evitarse fácilmente.

Evita que tus personajes hablen perfectamente nuestro idioma hasta que suelten un «monsieur» o «signorina». No salpiques la conversación con palabras en inglés o alemán que hayas cazado por ahí. Por lo general esas palabras son las mismas que un extranjero aprende antes que ninguna.

También suele ser una mala idea tratar de reproducir por escrito el acento o la forma de hablar de una persona que no ha nacido en nuestro país. Un italiano diciendo: «*lo sono un verdadero italiano, un meraviglioso italiano, todo amore adentro, ciertamente, un bell machio*», puede ofender a ciertas personas pero no convencerá a nadie.

Cuando se intenta reproducir un acento en el que se cecea, o un dialecto con aspiradas, es importante recordar que con un poco basta. Bajo ninguna circunstancia intente reproducirlo tal cual suena:

—No zé qué cozaz m'eztaz contando, muhé. Déhame en pá.

No importa el buen oído que tengas y cuán perfecta-

mente puedas reproducir esos sonidos. Le estarás dando un trabajo extra al lector, pues éste se verá forzado a descifrar esa frase palabra por palabra y pronto perderá la paciencia. En vez de eso un par de palabras bien colocadas aquí y allá serán suficientes para darle ese sabor local.

Una variante especialmente problemática de este tipo de error se da cuando los escritores intentan reproducir la forma de hablar de los analfabetos o los incultos:

—¡Ah, cohonera! ¡Su vai a entera, cuadrilla pasmao!

Recuerda: los ignorantes pueden tener una dicción tan buena como el que más. Como su personaje está hablando, no escribiendo, cualquier error al escribir una palabra que encuentre el lector, lo achacará al autor, no al personaje.

CUARTA PARTE

EL ESTILO: EL PUNTO DE VISTA Y LA VOZ NARRATIVA

¿Y tú cómo lo ves?

La mayoría de las novelas que se ven en los estantes de las librerías y grandes superficies están escritas en tercera persona, con un punto de vista muy cercano al del personaje principal. De este modo tenemos noticia de las cosas que ocurren a medida que él o ella las hace, y sabemos de sus tribulaciones mientras se desarrolla la historia (*Con un escalofrío de pánico, liberó a Pluto. Ya no había vuelta atrás*). Algunas novelas pueden ofrecer varios puntos de vista. En éstas lo característico es que el autor cambie de punto de vista al inicio de cada nueva escena.

Para conseguir una mayor sensación de inmediatez hay autores de éxito que deciden escribir en primera persona (*Corrí tan rápido como pude escaleras abajo, lejos de aquel gato aparentemente tan inocente*) o cuentan su historia utilizando preferentemente los verbos en presente (*Incómodo, me remuevo bajo la lona. Ese ruido cada vez se oye más cerca. ¿Me habrá encontrado el gato?*). En todos