

ar la historia: ¿logrará adaptar-
ores del campo?, ¿crecerán sus
enderlas? Tal vez la mujer tendrá
us tomates no es tan sencillo ni
terminará cultivando marihuana
nos permite pensar en un sinfín
novela.

un desencadenante, se nos ocu-
rativos, así como cientos de es-
able que ahí tengamos un buen
a. Del mismo modo, en cuanto un
amiento acertado, uno que cum-
os expuesto durante este tema,
inquietantemente agradable. No
las muchas posibilidades que le
rrollo posterior. Y en los ratos de
vioso, masticando las ganas que
los dedos sobre el teclado.

8

EL DESARROLLO Y EL TEMA. CÓMO ALENTAR UNA TRAMA

Alejandro Marcos

Una historia funciona cuando contiene bom-
bas de relojería programadas para estallar
en la última página.

Gordon R. Dickson

Un buen planteamiento, es, sin duda alguna, un paso funda-
mental a la hora de escribir una novela, pero no es más que
el primero. Después habrá muchas decisiones que tomar
y mucho que escribir. Si crear una novela es construir una
casa, con el planteamiento, lo «único» que hemos hecho ha
sido poner los cimientos. Ya tenemos una estructura sóli-
da, pero ahora debemos levantar las paredes y colocar las
puertas y ventanas para que todo quede bien comunicado
y a nuestro gusto.

Además, deberemos tener cuidado y crear una edifi-
cación sólida, para que, a la hora de colocar el tejado del
desenlace, no se nos venga todo abajo. Como veremos,
ninguna de las tres fases es más importante que las otras.
En este tema vamos a centrarnos en esa parte intermedia, la
de levantar los muros. Partiremos de unos planos, escritos

a lápiz, por si hay que corregir, y de unos cimientos sólidos y que aguanten la arquitectura idónea para el tamaño de la casa que queramos levantar. Es decir, de un planteamiento y una estructura ya definidas. Todo eso que hemos marcado en los planos será lo que nos oriente sobre el número de ventanas y puertas, el grosor de los muros, el tipo de materiales que usar, las vigas, el cemento. Todo importa en esta construcción si queremos que nuestra historia «se sostenga». Una vez hayamos levantado las paredes, llegará el momento en el que «solo» quede colocar el tejado y pintar la fachada. Algo relativamente sencillo si hemos conseguido concluir con éxito tanto el planteamiento como el desarrollo de nuestra novela.

8.1. EL DESARROLLO

De acuerdo con lo planteado anteriormente, y al menos para novelas planeadas según una estructura clásica en tres segmentos, el desarrollo es la parte de la narración que se sitúa inmediatamente después del planteamiento de la novela y que precede al desenlace de la misma, exactamente entre los dos puntos de giro principales. Enlazando ambos, el desarrollo hará avanzar la trama, y con ello desplegará la parte central de nuestra historia.

Pongamos de ejemplo la novela *La máscara de Dimitrios*, de Eric Ambler. En dicha novela, el escritor Charles Latimer investiga sobre la vida del difunto delincuente Dimitrios Makropoulos para escribir su biografía. La novela comienza con la aparición del cadáver de Dimitrios y con la decisión del escritor de averiguar más sobre su vida. El planteamiento concluirá con esa decisión, la cual dará paso

a la investigación en sí, que es el nudo de la novela. Poco a poco se desarrolla en una historia más peligrosa y más supuesta en un principio. El desarrollo es la búsqueda y la investigación; y la búsqueda en sí se desarrolla completamente en la parte central.

En una novela policíaca el planteamiento sería el descubrimiento del crimen y la asunción de la investigación. Sería la investigación en sí, el descubrimiento del culpable y sobre todo en estructuras más modernas. Trataremos brevemente en el tema siguiente encontraremos diferentes ejemplos.

8.1.1. LOS LÍMITES DEL DESARROLLO

En la estructura clásica, cuando se plantea el desarrollo, hay dos puntos de giro. El primero es el punto de arranque tras el primero y el segundo es el punto de desenlace. Además, deben darse la mayor parte de los giros para mantener el interés del lector. No se empobrezca. No olvide el autor que despliega el conflicto y el primer punto de giro debe ser él quien actúe y, con ello, avance el relato. A no ser que pretendamos que no actúa.

Veamos la novela de Joseph Conrad, *La máquina de guerra*, que usaremos en el capítulo siguiente. Se trata de un libro con una única trama sino varias entre las que se maneja, contribuye a

gir, y de unos cimientos sólidos para una estructura idónea para el tamaño de la obra. Es decir, de un planteamiento claro. Todo eso que hemos marcado nos oriente sobre el número de páginas, el grosor de los muros, el tipo de materiales, el cemento. Todo importará a la hora de preparar que nuestra historia «se mantenga» sin levantar las paredes, lleve a cabo «solo» quede colocar el tejado de la estructura relativamente sencillo si hemos planteado tanto el planteamiento como el desarrollo de la novela.

teado anteriormente, y al menos según una estructura clásica en tres partes: la parte de la narración que se plantea, la parte del planteamiento de la novela y la parte del desenlace de la misma, exactamente los tres principales. Enlazando ambos, se desarrolla la trama, y con ello desplegará la historia.

En la novela *La máscara de Dimitrios*, la novela, el escritor Charles Sanders Lewis describe la vida del difunto delincuente Dimitrios y con ello escribir su biografía. La novela trata de descubrir el cadáver de Dimitrios y con ello averiguar más sobre su vida. El planteamiento de esa decisión, la cual dará paso

a la investigación en sí, que conformará en su totalidad el nudo de la novela. Poco a poco el escritor se verá envuelto en una historia más peligrosa y más grande de lo que había supuesto en un principio. El nudo concluirá con el fin de la investigación; y la búsqueda en sí, es decir, la historia, se desarrolla completamente en la parte intermedia de la novela.

En una novela policíaca de corte clásico como esta, el planteamiento sería el descubrimiento del cadáver o el crimen y la asunción de la investigación. El nudo o desarrollo sería la investigación en sí, y el desenlace llegaría con el descubrimiento del culpable. Pero en otro tipo de novelas, y sobre todo en estructuras menos clásicas —como apuntaremos brevemente en el tercer apartado de este tema— encontraremos diferentes expresiones del desarrollo.

8.1.1. LOS LÍMITES DEL DESARROLLO

En la estructura clásica, como vimos en el capítulo segundo, hay dos puntos de giro principales. El desarrollo arranca tras el primero y concluye en el segundo. En él, además, deben darse la mayoría de las acciones necesarias para mantener el interés del lector y para que la historia no se empobrezca. No olvidemos que es la parte donde se despliega el conflicto y el protagonista persigue su deseo: debe ser él quien actúe y, con sus acciones, haga avanzar el relato. A no ser que pretendamos precisamente eso, mostrar que no actúa.

Veamos la novela de José Luis Sampedro *La sonrisa etrusca*, que usaremos en buena medida como guía del capítulo. Se trata de un libro en el que no encontramos una única trama sino varias entremezcladas, lo que, adecuadamente manejado, contribuye a que la acción no decaiga. La

narración principal nos cuenta la historia de Salvatore, un viejo campesino del sur de Italia, desde que se va a vivir a Milán con su hijo, a causa de la enfermedad que padece el anciano, hasta su propia muerte. El desarrollo en esta novela es el relato de cómo pasa sus últimos días el enfermo o, lo que es lo mismo, cómo se llega de la acción inicial a la final. Si entre esos dos sucesos, el irse a vivir con su hijo y su muerte, Salvatore no hubiera hecho nada más que esperar su hora, probablemente, por muy bien que estuviera escrita, la novela hubiera resultado bastante aburrida; sin embargo, Sampedro adereza toda la parte central de la novela con varias subtramas y distintos recursos narrativos que mueven a Salvatore a actuar de una manera u otra, de modo que, como lectores, vamos siguiendo la peripecia del anciano, a medida que la enfermedad avanza, sumergidos en la ficción. Y esto funciona, principalmente, porque Salvatore desea cosas y porque actúa para conseguirlas. Ese deseo arrastra al personaje, y a los lectores detrás de él.

Volvamos a los puntos de giro. Antes decíamos que el desarrollo se encuentra entre dos cambios de dirección, entre esos dos puntos de giro: entonces ¿no puede haber más que dos puntos de giro, uno al inicio y otro al final del desarrollo? No necesariamente. Quizá en una novela corta con una única trama lineal. En el caso de que haya varias subtramas, lo habitual es que casi todas empiecen o en el nudo o en el planteamiento y que todas concluyan antes del desenlace. En ese tipo de novelas encontraremos también otros puntos de giro asociados a esas subtramas.

Sigamos con nuestro ejemplo. Los puntos de giro de la trama principal serían dos: el primero, el momento en el que Salvatore llega a la casa de su hijo y conoce a su nieto, lo que provoca un cambio en la actitud del anciano

con respecto a su estancia para hacer del niño un adulto casarse con Hortensia antes del desenlace y le permite aceptar, sin embargo, en el desarrollo de los giros relativos a cada subtrama, a un universitario que se desahoga en la calle y le propone ir con él a conocer las historias de su pueblo (la primera historia es un punto de giro); o cuando conoce a una mujer (la empleada del hogar de su hijo) que es un comunista que le hace cambiar su visión de la juventud (otro punto de giro). Se entere de que la chica está embarazada. Ambos sucesos inician sus propias subtramas que harán que la historia vaya avanzando pero sin descanso.

Veamos ahora el segundo punto de giro. detenidamente. En la novela, cuando Salvatore mantiene una conversación con ella en una iglesia de la siguiente

—¿Recuerdas el primer día que me conociste?

—Sí, después de ver a tu hijo. ¿Recuerdas? Por eso nos casamos. Él es un antifascista de siempre, como yo. Yo que me escondió en la cúpula de la iglesia en aquel sermón.

(Porque se llamaba don Girolamo y le había venido a la memoria el nombre de su hijo).

Está decidido; aunque Hortensia no lo quiere. Incluso llegarán muy pronto a casarse, pero él, encargado a Ambrosio.

enta la historia de Salvatore, un
e Italia, desde que se va a vivir a
de la enfermedad que padece el
muerte. El desarrollo en esta no-
asa sus últimos días el enfermo
mo se llega de la acción inicial
s sucesos, el irse a vivir con su
no hubiera hecho nada más que
nente, por muy bien que estuvie-
era resultado bastante aburrida;
dereza toda la parte central de la
as y distintos recursos narrativos
actuar de una manera u otra, de
vamos siguiendo la peripecia del
enfermedad avanza, sumergidos
ona, principalmente, porque Sal-
que actúa para conseguirlas. Ese
e, y a los lectores detrás de él.
de giro. Antes decíamos que el
entre dos cambios de dirección,
giro: entonces ¿no puede haber
giro, uno al inicio y otro al final
ariamente. Quizá en una novela
a lineal. En el caso de que haya
tual es que casi todas empiecen
eamiento y que todas concluyan
e tipo de novelas encontraremos
giro asociados a esas subtramas.
ejemplo. Los puntos de giro de
dos: el primero, el momento en
la casa de su hijo y conoce a su
cambio en la actitud del anciano

con respecto a su estancia en la ciudad (decide quedarse
para hacer del niño un adulto). Y el segundo, su decisión de
casarse con Hortensia antes de morir. Esa boda propicia el
desenlace y le permite aceptar la llegada de la muerte. Sin
embargo, en el desarrollo de la novela hay más puntos de
giro relativos a cada subtrama. Por ejemplo, cuando conoce
a un universitario que se dedica a podar los árboles de la
calle y le propone ir con él a relatar en la universidad las
historias de su pueblo (la proposición es en sí misma un
punto de giro); o cuando conoce a la sobrina de Anunziata
(la empleada del hogar de su hijo), una joven enamorada de
un comunista que le hace cambiar con sus charlas su recia
visión de la juventud (otro punto de giro se dará cuando
se entere de que la chica está saliendo con un comunista).
Ambos sucesos inician sus correspondientes subtramas,
que harán que la historia vaya avanzando poco a poco,
pero sin descanso.

Veamos ahora el segundo punto de giro principal más
detenidamente. En la novela, este se nos da a conocer mien-
tras Salvatore mantiene una conversación con Hortensia
en una iglesia de la siguiente manera:

—¿Recuerdas el primer día en que vinimos aquí?

—Sí, después de ver a tu San Francisco. ¿No voy a
recordar? Por eso nos casaremos aquí. Pero el cura será
un antifascista de siempre, como aquel don Giuseppe
que me escondió en la cúpula, el pobrecillo, y que dijo
aquel sermón.

(Porque se llamaba don Giuseppe, ahora mismo le ha
venido a la memoria el nombre olvidado).

Está decidido; aunque Hortensia empezó resistién-
dose. Incluso llegarán muy pronto los papeles del vie-
jo, encargados a Ambrosio. Al hombre le entusiasma

imaginar el disgusto de su yerno al caerle encima un ama inesperada, y goza anticipadamente de su llegada al pueblo con la mujer espléndida... Pero lo esencial es ella, Hortensia que a él le da la vida y se la dará a Brunettino, pues, aunque ya se defiende solo, necesita a una mujer. Sus padres le cuidarán, claro, pero ¿cómo va a enseñarle Andrea lo que ni siquiera barrunta? ¡Que no le ocurra al niño lo que a él! ¡Que no se pierda nada, que desde el principio sepa adivinar a las mujeres!

—Así serás su abuela y le seguirás enseñando después —continúa—. El niño te necesita.

La sonrisa etrusca
José Luis Sampedro

En este segundo punto de giro principal podemos ver cómo Salvatore, sabiendo que le llega la hora, se ha procurado una sustituta en la educación de Bruno. Es decir, le vemos tomar la decisión final que hará que se encuentre un poco más cerca de cumplir su deseo. Además, podemos ver algo del cambio que se está produciendo en el personaje, aceptando como válida parte de la educación que los padres del niño le están dando. Como indica Linda Seger en *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, el segundo punto de giro desempeña las siguientes funciones:

- Hace girar la acción en una dirección nueva.
- Vuelve a suscitar la cuestión central (la situación planteada al principio de la novela) y nos hace dudar acerca de su respuesta.
- Suele provocar una decisión o un compromiso en el protagonista.
- Eleva el riesgo y lo que está en juego.

- Empuja la historia de caso, el desenlace).
- Nos introduce en un atención en un aspecto
- Pero el segundo punto acelera la acción. Hace los otros dos. Proporciona impulso a la historia.

Por supuesto, no todos los desenlace tienen que cumplir la Seger, pero cuantas más Por ejemplo, en *La sonrisa acción en una dirección nueva una nueva ilusión y fuerzas la enfermedad. A la vez, el celebración porque piensa que sus últimos días sin preocupar que vuelve a traer la cuestión advierte de que le queda poco casarse finalmente) y que después tal vez se acelere (hace que el desenlace y aumenta su velocidad*

8.1.2. EL DESARROLLO D

Antes de abordar la escritura mos una estructuración clara compondrán la novela; de lo contrario de un planteamiento excesivamente vela no termina de arrancar) o corto (que demandará un desen

su yerno al caerle encima un anticipadamente de su llegada espléndida... Pero lo esencial él le da la vida y se la dará a ya se defiende solo, necesita e cuidarán, claro, pero ¿cómo que ni siquiera barrunta? ¡Que e a él! ¡Que no se pierda nada, pa adivinar a las mujeres! y le seguirás enseñando des-ño te necesita.

La sonrisa etrusca
José Luis Sampedro

de giro principal podemos ver que le llega la hora, se ha producido de Bruno. Es decir, le tal que hará que se encuentre un su deseo. Además, podemos ver á produciendo en el personaje, e de la educación que los padres mo indica Linda Seger en *Cómo un guión excelente*, el segundo as siguientes funciones:

en una dirección nueva. cuestión central (la situación o de la novela) y nos hace dudar ta. decisión o un compromiso en el que está en juego.

- Empuja la historia dentro del siguiente acto (en este caso, el desenlace).
- Nos introduce en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción.
- Pero el segundo punto de giro hace una cosa más: acelera la acción. Hace el tercer acto más intenso que los otros dos. Proporciona un sentido de urgencia o impulso a la historia. Empuja al relato hacia su final.

Por supuesto, no todos los puntos de giro que llevan al desenlace tienen que cumplir todas las funciones que detalla Seger, pero cuantas más cumpla mayor será su eficacia. Por ejemplo, en *La sonrisa etrusca*, la boda hace girar la acción en una dirección nueva, otorgando al protagonista una nueva ilusión y fuerzas para seguir luchando contra la enfermedad. A la vez, el doctor ve con buenos ojos la celebración porque piensa que eso hará que el viejo pase sus últimos días sin preocuparse por la enfermedad (con lo que vuelve a traer la cuestión central). El doctor también le advierte de que le queda poco tiempo (no sabemos si podrá casarse finalmente) y que después de la boda la enfermedad tal vez se acelere (hace que la acción se oriente hacia el desenlace y aumenta su velocidad).

8.1.2. EL DESARROLLO DE LA HISTORIA

Antes de abordar la escritura, es importante que tengamos una estructuración clara de cada una de las partes que compondrán la novela; de lo contrario correremos el riesgo de un planteamiento excesivamente largo (en el que la novela no termina de arrancar) o de un desarrollo demasiado corto (que demandará un desenlace extenso y farragoso

para cerrar la historia). Lo conveniente es que la cuestión establecida en el planteamiento avance de forma gradual y mantenga su suspense hasta casi el desenlace. Esto ocurre de manera más clara en las novelas psicológicas o de personaje, donde generalmente el cambio producido en los protagonistas debe ser progresivo para resultar verosímil. Al tiempo, es importante que el lector no se aburra por el camino ni pierda el interés por conocer la resolución de la historia. Un recurso del que disponemos para ello es introducir tramas secundarias que mantengan el interés del lector y hagan avanzar la trama principal.

Esto es también lo que hace José Luis Sampedro en *La sonrisa etrusca*: a lo largo de todo el desarrollo, la integración de las diferentes tramas secundarias hace avanzar poco a poco el argumento principal. Por ejemplo, la relación con el estudiante universitario nos sirve para conocer cómo va evolucionando su enfermedad y para entender mejor el pasado del protagonista, cosas importantes en la trama principal. Si las tramas principal y secundaria no estuvieran interrelacionadas y no avanzaran la una con la otra, probablemente el lector sentiría que le están contando otra historia, que el escritor se ha olvidado de lo que quería contar. No se trata pues de que el desarrollo tenga que ser una parte inflada de la novela para que ocupe más que el planteamiento y el desenlace: simplemente hay que introducir las tramas secundarias necesarias para reforzar y hacer verosímil el avance de la historia hasta el segundo punto de giro principal y, con ello, hasta el desenlace, sin olvidarnos nunca de la historia que queremos contar.

Otra manera de «espesar» el argumento para darle más consistencia es añadir complicaciones al protagonista en la gestión de su conflicto. Como hemos visto extensamente

antes, no hay historia sin conflicto. Páez,

si entendemos una historia como el desarrollo de nuestro trabajo a la hora de resolver el problema de buscarle complicaciones al protagonista, quiere algo. Sí, pero... y a veces no. Pos. Porque si alguien quiere algo, lo consigue, podemos felicitarlo por su suerte o por la felicidad en su vida. Pero si queremos escribir su historia. Unos dicen que es una historia, y ningún lector la lee.

Escribir. Mañana.

No es mala idea buscarle complicaciones al protagonista siempre que sintamos que la historia se está estancando. Eso sí, dichas complicaciones, sean accesorias, simple relleno para avanzar la trama, deben tener un sentido dentro de la historia y cumplir una función en ella. Veremos esta función en el capítulo undécimo.

Algo parecido —y aplicable a la novela— da Seger sobre el segundo acto:

El segundo acto puede parecer aburrido. Los protagonistas les obliga a mantener la tensión durante cuarenta y cinco o sesenta minutos. Si la historia que va al cine, un segundo acto aburrido hace bostezar, salir a comprar algo o simplemente nunca más volverá a ver otra película. La mayoría de los problemas de los guionistas vienen de la falta de impulso.

conveniente es que la cuestión
niento avance de forma gradual
asta casi el desenlace. Esto ocu-
en las novelas psicológicas o de
nente el cambio producido en los
ogresivo para resultar verosímil.
que el lector no se aburra por el
és por conocer la resolución de
el que disponemos para ello es
rias que mantengan el interés del
trama principal.
hace José Luis Sampedro en *La*
go de todo el desarrollo, la inte-
ramas secundarias hace avanzar
o principal. Por ejemplo, la rela-
iversitario nos sirve para conocer
su enfermedad y para entender
agonista, cosas importantes en la
ramas principal y secundaria no
das y no avanzaran la una con la
ctor sentiría que le están contando
or se ha olvidado de lo que quería
de que el desarrollo tenga que ser
ovela para que ocupe más que el
enlace: simplemente hay que in-
ndarias necesarias para reforzar y
ce de la historia hasta el segundo
y, con ello, hasta el desenlace, sin
historia que queremos contar.
esar» el argumento para darle más
complicaciones al protagonista en la
Como hemos visto extensamente

antes, no hay historia sin conflicto, y como explica Enrique Páez,

si entendemos una historia como un conflicto (...) nuestro trabajo a la hora de espesar un argumento es el de buscarle complicaciones al protagonista. Alguien quiere algo. Sí, pero... y ahí empiezan los contratiempos. Porque si alguien quiere algo y, simplemente, lo consigue, podemos felicitar al personaje por su buena suerte o por la felicidad en la que vive, pero no podremos escribir su historia. Una historia sin conflicto no es una historia, y ningún lector es capaz de soportarla.

Escribir. Manual de técnicas narrativas
Enrique Páez

No es mala idea buscarle dificultades a nuestro personaje siempre que sintamos que la historia se está quedando estancada. Eso sí, dichas complicaciones nunca pueden ser accesorias, simple relleno para una trama endeble, sino que deben tener un sentido dentro del argumento y cumplir una función en él. Veremos esta técnica con detenimiento en el capítulo undécimo.

Algo parecido —y aplicable a la novela— nos dice Linda Seger sobre el segundo acto de un guion:

El segundo acto puede parecer interminable. A los guionistas les obliga a mantener la historia en movimiento durante cuarenta y cinco o sesenta páginas. Al público que va al cine, un segundo acto que no funciona le hace bostezar, salir a comprar palomitas y asegurar que nunca más volverá a ver otra película de ese director.

La mayoría de los problemas del segundo acto provienen de la falta de impulso y de la disposición de la

línea argumental. ¡La película no se mueve! No estamos seguros de qué pasa, ni de por qué pasa.

Estos problemas suelen plantearse porque la película se desvía de su columna vertebral. Aparecen escenas sin ninguna relación, que la enturbian y la empantanan. O los personajes empiezan a hablar en lugar de actuar, o la historia evoluciona demasiado deprisa —o demasiado despacio.

Sin embargo, más adelante, la misma autora puntualiza:

La pérdida de interés por parte del público no siempre proviene de una falta de impulso, aunque a veces pueda parecerlo. Si una historia es demasiado predecible, si no hay tramas secundarias que le den volumen, o si los personajes son estereotipos que no nos involucran, la acción perderá interés. En estos casos hay que centrarse en el desarrollo de la línea argumental de la trama principal, de las secundarias y del tema, asegurándose, por supuesto, de que se les proporciona el impulso adecuado.

Cómo convertir un buen guión en un guión excelente
Linda Seger

Ahora bien, ¿cómo hacemos todo esto? Ya sabemos que en narrativa, como en casi todas las artes, no hay varitas mágicas ni fórmulas secretas. Sin embargo, existen una serie de recursos que nos ayudarán a la hora de conseguir los objetivos propuestos. Veamos los más útiles para abordar el desarrollo de una novela.

8.2. HERRAMIENTAS PARA

8.2.1. IMPULSO Y PUNTO

Podemos definir el *impulso* como la fuerza que mueve a las escenas que se suceden, las que son provocadas por las acciones de los personajes, que obliga al personaje a reaccionar, a actuar, a moverse y que, a su vez, mueve la siguiente escena.

De nuevo en *La sonrisa estropeada*, cuando Salvatore guarda la comida en la nevera, los momentos pierden ahí su sabor. Los productos vienen, además, en paquetes que Salvatore salga de casa a comprarlos, a adquirir productos con el sabor que él quiere. La vez que conozca a la tendera, la amistad con ella y, finalmente, la comida en su propia habitación, encadenadas en las que la realización toma forma inmediata la realización.

Cesa el llanto y oye a Renzo. El viejo se levanta, se pone el paño. No enciende para no delatar. El callejero. Abre el armario: en el estante asaltaba una ráfaga de olores de ajos. Aquí, ninguno; todo son etiquetas de colorines, algunas con un toque cuyo rótulo promete a los unos granos huecos, medio tonto. (...) Otro establecimiento. Está en la *via Salvini*, otra ca-

8.2. HERRAMIENTAS PARA HACER AVANZAR LA HISTORIA

8.2.1. IMPULSO Y PUNTOS DE ACCIÓN

Podemos definir el *impulso* como la fuerza que une varias escenas que se suceden gracias a las reacciones provocadas por las acciones de escenas anteriores. Esa fuerza que obliga al personaje a reaccionar ante una acción anterior y que, a su vez, mueve la historia de una escena a la siguiente.

De nuevo en *La sonrisa etrusca*, la nuera de Salvatore guarda la comida en la nevera. Para el personaje, los alimentos pierden ahí su sabor original, ya desvirtuado si los productos vienen, además, en envases. Esa acción provoca que Salvatore salga de casa y busque una tienda donde adquirir productos con el sabor que desea, lo que hace a su vez que conozca a la tendera del ultramarinos entablando amistad con ella y, finalmente, que cree un alijo secreto de comida en su propia habitación. Como vemos son acciones encadenadas en las que la realización de una provoca de forma inmediata la realización de la siguiente:

Cesa el llanto y oye a Renato volverse a la cama. El viejo se levanta, se pone el pantalón y pasa a la cocina. No enciende para no delatarse, le basta el difuso claror callejero. Abre el armario: en su despensa del pueblo le asaltaba una ráfaga de olores, cebolla y salami, aceite y ajos. Aquí, ninguno; todo son frascos, latas, cajas con etiquetas de colorines, algunas en inglés. Coge un paquete cuyo rótulo promete arroz, pero dentro aparecen unos granos huecos, medio tostados e insípidos.

(...) Otro establecimiento le reconcilia con el barrio. Está en la *via Salvini*, otra callecita donde, al pasar, le

atrae una modesta portada de ultramarinos. Además, acaba de entrar una mujer con aspecto de saber comprar. Todo promete una tienda como es debido.

En efecto, nada más entrar le envuelven los olores del país: quesos fuertes, aceitunas en orza, hierbas y especias, frutas al aire, sin envoltorios transparentes con letreros ni cartón moldeado para hacer peso... Y, por si todo fuera poco, ¡qué mujer detrás del mostrador, qué mujer!

Cuarentona, la buena edad. Fresca como sus manzanas. Se excusa con la clienta recién llegada, evidentemente de confianza, y sonríe al nuevo comprador con los ojos vivaces más aún que con la boca glotona.

—¿El señor desea?

Y la voz. De verdadera *stacca*, de buena jaca.

—¿Deseo? ¡Todo! —sonríe a su vez, señalando alrededor.

$$(\dots)$$

Lo tenía decidido desde que Andrea le retiró del armario su queso de cabra y su cebolla para el desayuno —«Jesús, papá, apesta el cuarto», exclamó ella— pretendiendo sepultarlo en las cajitas como ataúdes en el frigorífico. Esconderá sus vituallas en los bajos del sofá-cama, entre los hierros de la complicada armadura, metidas en bolsas de plástico por el olor, que además ayudará a ocultar el cigarrillo, pues Andrea se resigna a que fume donde no anda el niño. Por suerte, de olfato andan muy mal su nuera y la asistenta. Se comprende: la vida milanesa mata los sentidos.

La sonrisa etrusca
José Luis Sampedro

Este recurso imprime dinamismo a la historia: pasan muchas cosas y el lector ni se aburre ni se despista de lo

que le queremos contar (si van a favor de la trama y están formados por acciones *acción* (los puntos de giro *ría*). Algunos recursos que p impulsos y hacer avanzar la *complicación* y el *revés*. No una historia necesita tener im prolongado, por lo que estas útiles e importantes en esta estén presentes en el resto—

8.2.2. LA BARRERA

Como hemos subrayado con la mayoría de las novelas el conseguir algo que desea, a lo que se lo impiden. Ahí es donde la historia, y es lo que le dará fuerza, obligará a nuestro personaje a una manera: algunas veces, las acciones llevarán a un obstáculo que le impide de intentar conseguir su objetivo.

Ese obstáculo es lo que llamamos la paradoja de la dificultad que aparece en el camino. Obliga a cambiar de dirección. En una novela de misterio, por ejemplo, el punto de giro actual se produce cuando alguno de los personajes o el detective se contradicen o se ven obligados a retomar la investigación de

En la novela *Asesinato en*
Christie, el detective Hércule

de ultramarinos. Además,
con aspecto de saber com-
enda como es debido.

trar le envuelven los olores
aceitunas en orza, hierbas y
in envoltorios transparentes
ldeado para hacer peso... Y,
e mujer detrás del mostrador,

dad. Fresca como sus manza-
enta recién llegada, evidente-
nrie al nuevo comprador con
que con la boca glotona.

stacca, de buena jaca.
onrie a su vez, señalando al-

le que Andrea le retiró del ar-
y su cebolla para el desayuno
l cuarto», exclamó ella— pre-
las cajitas como ataúdes en el
s vituallas en los bajos del so-
os de la complicada armadura,
ástico por el olor, que además
arrillo, pues Andrea se resigna
da el niño. Por suerte, de olfato
a y la asistente. Se comprende:
os sentidos.

La sonrisa etrusca
José Luis Sampedro

dinamismo a la historia: pasan
ni se aburre ni se despista de lo

que le queremos contar (siempre y cuando las acciones
vayan a favor de la trama y de la historia). Los impulsos
están formados por acciones y decisiones, por *puntos de*
acción (los puntos de giro formarían parte de esta catego-
ría). Algunos recursos que podemos emplear para generar
impulsos y hacer avanzar la historia son: la *barrera*, la
complicación y el *revés*. No olvidemos que el desarrollo de
una historia necesita tener impulso durante un periodo más
prolongado, por lo que estas técnicas serán particularmente
útiles e importantes en esta parte de la novela —aunque
estén presentes en el resto—.

8.2.2. LA BARRERA

Como hemos subrayado desde el capítulo segundo, en
la mayoría de las novelas el protagonista lucha por conse-
guir algo que desea, a lo que se oponen otras fuerzas que
se lo impiden. Ahí es donde nace el conflicto de nuestra
historia, y es lo que le dará fuerza e interés. Ese conflicto
obligará a nuestro personaje a actuar de una determinada
manera: algunas veces, las acciones de nuestro personaje le
llevarán a un obstáculo que le obligará a cambiar el modo
de intentar conseguir su objetivo.

Ese obstáculo es lo que llamaremos una barrera. Una di-
ficultad que aparece en el camino del protagonista y que le
obliga a cambiar de dirección e intentar otra cosa distinta.
En una novela de misterio, por ejemplo, una barrera habi-
tual se produce cuando algunas de las pistas obtenidas por
el detective se contradicen o no tienen sentido y le obligan
a retomar la investigación desde otro punto de vista.

En la novela *Asesinato en el Orient Express*, de Agatha
Christie, el detective Hércules Poirot trata de resolver un

asesinato que se ha cometido a bordo de un tren cuando se hallaba detenido en medio de una tormenta de nieve. Todos los sospechosos tienen una coartada plausible sostenida por algún testigo, y las pistas que Poirot encuentra no hacen más que contradecirse. Parece llegar a un callejón sin salida en el que da la impresión de que el asesino se ha esfumado. Es entonces cuando el detective observa la investigación desde otro ángulo y empieza a tener en cuenta la idea de que todos los sospechosos estén compinchados y puedan ser, en realidad, un único asesino.

Esta técnica nos permite dar a nuestras historias sucesivos giros que hagan avanzar la trama y mantener la atención del lector. Hay que tener cuidado de no colocar una barrera tan infranqueable que nuestro personaje no la pueda superar, porque en ese caso estaremos bloqueando la acción: Agatha Christie pone en posesión de Poirot algunas pruebas que le hacen darse cuenta de que el asesino sigue aún en el tren, como la aparición de una bata de seda entre sus propias pertenencias. Dicha bata había sido vista por él mismo la noche del asesinato y era su principal pista para detener al asesino. La aparente imposibilidad de resolución del caso, y el hallazgo de la bata, no desaniman a Poirot, sino que le obligan a actuar de otro modo.

En *El desierto de los tártaros*, Dino Buzzati nos muestra a un joven militar llamado Giovanni Drogo que es destinado a una fortaleza en los confines del reino en la que nunca ocurre nada, la fortaleza Bastiani. Los soldados pasan los días esperando un ataque que parece que nunca llegará. El joven soldado intenta salir de allí, pero siempre surgen obstáculos que se lo impiden. A Giovanni le piden que permanezca cuatro años en la fortaleza antes de atender su

traslado, pero veamos qué tiempo, es decir, una vez su

Cuatro años de Fortale para tener derecho a un nu evitar una guarnición alej solicitó, de todas maneras ter privado con el coman madre la que insistió en e era preciso adelantarse pa se preocuparía espontánea go, si él no se movía; y p triste guarnición fronteriz que se las ingenió, por int para que el general recibí disposiciones.

(...)

—Usted está aquí —dijo de sobreentendidos—. Ust laden a la ciudad, ¿no es ci manía de la ciudad, sí que que precisamente en las gu se aprende a ser soldado.

—Sí, excelencia —dijo C controlar las palabras y el pasado allí cuatro años...

—¡Cuatro años! ¡A su e plicó riendo el general—. I reprocho... Decía que, com no sea la mejor para conse mentos de mando...

Se interrumpió, como si concentró un instante, cont

do a bordo de un tren cuando se
de una tormenta de nieve. Todos
coartada plausible sostenida por
que Poirot encuentra no hacen
ce llegar a un callejón sin salida
e que el asesino se ha esfumado.
ective observa la investigación
eza a tener en cuenta la idea de
s estén compinchados y puedan
asesino.

de dar a nuestras historias sucesi-
zar la trama y mantener la aten-
tener cuidado de no colocar una
que nuestro personaje no la pueda
so estaremos bloqueando la ac-
e en posesión de Poirot algunas
e cuenta de que el asesino sigue
arición de una bata de seda entre
Dicha bata había sido vista por él
nato y era su principal pista para
ente imposibilidad de resolución
la bata, no desaniman a Poirot,
ar de otro modo.

rtaros, Dino Buzzati nos muestra
Giovanni Drogo que es destina-
onfines del reino en la que nunca
Bastiani. Los soldados pasan los
e que parece que nunca llegará.
salir de allí, pero siempre surgen
piden. A Giovanni le piden que
n la fortaleza antes de atender su

traslado, pero veamos qué le sucede una vez cumplido ese
tiempo, es decir, una vez superada esa barrera:

Cuatro años de Fortaleza bastaban, de costumbre, para tener derecho a un nuevo destino, pero Drogo, para evitar una guarnición alejada y quedarse en su ciudad, solicitó, de todas maneras, una conversación de carácter privado con el comandante de la división. Fue su madre la que insistió en esa conversación; decía que era preciso adelantarse para que no lo olvidaran; nadie se preocuparía espontáneamente por él, Giovanni Drogo, si él no se movía; y probablemente le tocaría otra triste guarnición fronteriza. Fue también su madre la que se las ingenió, por intermedio de algunos amigos, para que el general recibiese a su hijo con benévolas disposiciones.

(...)

—Usted está aquí —dijo con tono diplomático, lleno de sobreentendidos—. Usted está aquí para que lo trasladen a la ciudad, ¿no es cierto? Todos ustedes tienen la manía de la ciudad, sí que la tienen, y no comprenden que precisamente en las guarniciones alejadas es donde se aprende a ser soldado.

—Sí, excelencia —dijo Giovanni Drogo, tratando de controlar las palabras y el tono—. Y, de hecho, yo he pasado allí cuatro años...

—¡Cuatro años! ¡A su edad! ¿Qué significan? —replicó riendo el general—. De todos modos, yo no se lo reprocho... Decía que, como tendencia general, quizás no sea la mejor para consolidar el espíritu de los elementos de mando...

Se interrumpió, como si hubiera perdido el hilo. Se concentró un instante, continuó:

—De todos modos, mi querido teniente, trataremos de contentarlo. Ahora vamos a pedir su hoja de servicios. (...).

—¿Un nuevo reglamento, excelencia? —preguntó Drogo, curioso.

—Una reducción de plantilla; la guarnición se queda en la mitad —dijo el otro, brusco—. Demasiada gente, siempre lo he dicho, ¡había que aligerar esa fortaleza!

En aquel momento entró el ayudante de campo trayendo un gran paquete de hojas de servicio. Tras hojearlas sobre una mesa sacó una, la de Giovanni Drogo, y se la entregó al general, que le echó un vistazo con mirada de competencia.

—Perfecto —dijo—. Pero aquí falta, me parece, la petición de traslado.

—¿La petición de traslado? —preguntó Drogo—. Creía que no era necesaria, después de cuatro años.

—Normalmente no —dijo el general, evidentemente aburrido de tener que dar explicaciones a un subalterno—. Pero como esta vez hay una reducción de plantilla tan grande y todos quieren marcharse, es preciso tener en cuenta la precedencia.

—Pero en la Fortaleza nadie lo sabe, excelencia, nadie ha presentado aún la petición...

El general se dirigió al ayudante de campo:

—Capitán —le preguntó—, ¿hay ya peticiones de traslado de la Fortaleza Bastiani?

—Unas veinte creo, excelencia —respondió el capitán.

El desierto de los tártaros
Dino Buzzati

Drogo se verá obligado, de nuevo, a esperar en la Fortaleza hasta que se le presente otra oportunidad para aban-

donarla. Justo en el momento en que la salvada, cuando consiga la victoria, y el protagonista deberá luchar.

Lo que consigue dar importancia a la estructura tan estática es que el protagonista se encuentra en un obstáculo en obstáculo hacia adelante. De ahí la importancia de que el protagonista sea alguien que de lo contrario la historia sería difícil de seguir. Imaginemos que al teniente Drogo se le permite el traslado, que las cosas cambian. La historia sería difícil de seguir si nos deja una pequeña puerta abierta. Puede que su petición de traslado sea una oportunidad. Y, aunque el protagonista tiene la posibilidad de salir joven, de dejar el ejército y hacer otra cosa. El personaje tiene una oportunidad es lo que hace que el lector siga leyendo.

8.2.3. LA COMPLICACIÓN

Es una técnica narrativa que se utiliza en momentos: el primero se da lugar a la anticipación de una situación o personaje que dificultaría la consecución de la acción. El segundo momento es cuando se cumple esa anticipación.

Encontramos varias complicaciones en *La risa etrusca*; no obstante hay una complicación. Se trata del primer encuentro con el protagonista. El lector sabe que Salvatore

mi querido teniente, trataremos
amos a pedir su hoja de servi-

ento, excelencia? —preguntó

lantilla; la guarnición se queda
o, brusco—. Demasiada gente,
bía que aligerar esa fortaleza!
tró el ayudante de campo tra-
de hojas de servicio. Tras ho-
acó una, la de Giovanni Drogo,
al, que le echó un vistazo con

Pero aquí falta, me parece, la

aslado? —preguntó Drogo—.

aria, después de cuatro años.

—dijo el general, evidentemente
ar explicaciones a un subalter-
vez hay una reducción de plan-
quieren marcharse, es preciso
edencia.

a nadie lo sabe, excelencia, na-
a petición...

al ayudante de campo:

untó—, ¿hay ya peticiones de
a Bastiani?

excelencia —respondió el ca-

El desierto de los tártaros
Dino Buzzati

lo, de nuevo, a esperar en la For-
sente otra oportunidad para aban-

donarla. Justo en el momento en el que esta barrera sea salvada, cuando consiga la petición, otra barrera aparecerá y el protagonista deberá luchar contra ella para poder irse.

Lo que consigue dar impulso a una novela con una estructura tan estática es que el personaje siga avanzando de obstáculo en obstáculo hacia la consecución de su deseo. De ahí la importancia de que la barrera sea salvable, ya que de lo contrario la historia se quedaría sin impulso. Imaginemos que al teniente Drogo se le impide tajantemente el traslado, que las normas militares no lo permiten: la historia sería difícil de sostener. Sin embargo, Buzzati nos deja una pequeña puerta abierta a la esperanza: aún puede que su petición de traslado llegue a tiempo, tiene una oportunidad. Y, aunque su petición no llegase, el protagonista tiene la posibilidad, al menos de momento, al ser joven, de dejar el ejército y volver a casa para dedicarse a otra cosa. El personaje tiene opciones, puede actuar. Eso es lo que hace que el lector se pregunte: ¿qué hará ahora?, y siga leyendo.

8.2.3. LA COMPLICACIÓN

Es una técnica narrativa que se divide en dos tiempos o momentos: el primero se da cuando, a partir de la presentación de una situación o personaje, se anticipa que algo que dificultaría la consecución del objetivo del protagonista podría pasar. El segundo momento se produce cuando se cumple esa anticipación.

Encontramos varias complicaciones en la novela *La sonrisa etrusca*; no obstante hay una particularmente clara. Se trata del primer encuentro entre Salvatore y Hortensia. El lector sabe que Salvatore está a punto de morir y,

además, que planea regresar al pueblo antes de hacerlo. Sin embargo, planea la posibilidad de un romance entre ellos, y eso, sin duda, sería un obstáculo para el deseo de Salvatore de regresar al pueblo —pues conquistar a Hortensia constituiría un nuevo deseo—. Sin que el narrador tenga que explicar nada, aparecen en la mente del lector algunas preguntas: ¿Dispondrá de tiempo para conquistar a Hortensia?, ¿se quedará por ella en Milán?, ¿será correspondido?, ¿regresará al pueblo? Preguntas que obligan al lector a permanecer atento a la historia, y a Salvatore a tomar decisiones y a actuar, es decir, a mover la historia hacia delante.

La respuesta a la anticipación no tiene que estar cerca de ella necesariamente. Esto nos permite mantener la atención del lector durante un periodo más o menos largo de tiempo. Para desarrollarla narrativamente podemos recurrir a las estrategias de tensión que hemos visto en el capítulo segundo, como el *cliffhanger* (dejar al personaje en una situación sin resolver para volver a ella más tarde), la aparición de un objeto peligroso o de una expectativa amorosa (como en el ejemplo que hemos visto), o la introducción de un reloj narrativo (cuando el protagonista debe realizar algo antes de un plazo determinado).

8.2.4. EL REVÉS

Mediante esta técnica narrativa la situación del protagonista cambia radicalmente, dando un giro de ciento ochenta grados. Se trata de un obstáculo físico o emocional que surge ante el personaje y lo aleja de forma drástica de su objetivo. Suelen coincidir con alguno de los puntos de giro, y precisamente por ello hay que administrarlos con cuidado

para evitar que nuestra historia sea desconcertada para el lector quede desconcertado por cambios de tics y nuevas disposiciones

Un ejemplo de revés dentro de la novela *Seda*, de A. J. nos muestra la historia de Hervé J. a viajar (primero a África y luego a los huecos de gusano de seda). El revés se produce cuando el protagonista vuelve sin ningún gusano de seda. El revés se produce cuando el protagonista había conseguido mueren en el pueblo. El revés se produce cuando el protagonista hará que todo el pueblo deba cambiar su profesión; el protagonista (y la mayoría de los habitantes) cambien su profesión; el protagonista un duro varapalo para Hervé J. (no olvidemos que, además de la pérdida, el suceso le aparta de la que se ha enamorado). La llegada de una supuesta carta (que cambia el giro principal) y concluye con la muerte de su esposa.

Introducir uno o dos revéses convenientes—, puede ayudar a mantener la atención del lector y tenerla viva y aseguramos la atención

8.2.5. SECUENCIA DE ESCENAS

Hemos visto que la unidad de acción de unos personajes dentro de un tiempo concreto y sin cortes de esas escenas están concatenadas

ar al pueblo antes de hacerlo.
 sibilidad de un romance entre
 un obstáculo para el deseo de
 eble —pues conquistar a Hor-
 o deseo—. Sin que el narrador
 parecen en la mente del lector
 ndrá de tiempo para conquistar
 or ella en Milán?, ¿será corres-
 eble? Preguntas que obligan al
 o a la historia, y a Salvatore a
 ar, es decir, a mover la historia
 ación no tiene que estar cerca de
 os permite mantener la atención
 do más o menos largo de tiempo.
 vamente podemos recurrir a las
 hemos visto en el capítulo segun-
 ejar al personaje en una situación
 ella más tarde), la aparición de
 una expectativa amorosa (como
 visto), o la introducción de un
 protagonista debe realizar algo
 inado).

narrativa la situación del protago-
 e, dando un giro de ciento ochenta
 obstáculo físico o emocional que
 o aleja de forma drástica de su ob-
 on alguno de los puntos de giro, y
 y que administrarlos con cuidado

para evitar que nuestra historia resulte inverosímil o que el lector quede desconcertado por continuos cambios drásticos y nuevas disposiciones del argumento.

Un ejemplo de revés dentro del desarrollo lo encontramos en la novela *Seda*, de Alessandro Baricco. Recordemos la historia de Hervé Joncour, un joven que se dedica a viajar (primero a África y luego a Japón) en busca de huevos de gusano de seda para llevarlos a su pueblo. El revés se produce cuando estalla la guerra en Japón y él vuelve sin ningún gusano de seda (ya que los pocos que había conseguido mueren en el viaje). Este contratiempo hará que todo el pueblo deba buscar otra ocupación. Se trata de un revés físico y emocional. Físico porque hace que el protagonista (y la mayoría de los personajes secundarios) cambien su profesión; y emocional, porque supone un duro varapalo para Hervé al no poder volver a Japón (no olvidemos que, además de que los huevos se echen a perder, el suceso le aparta definitivamente de la mujer de la que se ha enamorado). La historia continúa hasta la llegada de una supuesta carta de Japón (segundo punto de giro principal) y concluye con el desenlace tras la muerte de su esposa.

Introducir uno o dos reveses —más puede resultar inconveniente—, puede ayudar a que nuestra historia se mantenga viva y aseguremos la atención del lector.

8.2.5. SECUENCIA DE ESCENAS

Hemos visto que la unidad narrativa fundamental —la acción de unos personajes dentro del mismo espacio, en un tiempo concreto y sin cortes— es la *escena*. Si varias de esas escenas están concatenadas y unidas por una

idea —por ejemplo: el robo de un banco—, forman una *secuencia*. Normalmente una secuencia tiene su propio planteamiento, desarrollo y desenlace. Y puede emplearse en cualquier momento de la novela, pero es especialmente eficaz hacia la mitad del desarrollo, cuando la historia corre más riesgo de empantanarse.

En *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, encontramos un ejemplo de secuencia que sirve para acelerar la acción y para lanzar la historia hacia el desenlace. Se da casi al final del desarrollo cuando Lucita y Tito (dos de los jóvenes que han ido a pasar el día al río), se quedan solos al anochecer después de haber estado bebiendo vino. En toda la primera escena somos testigos de la creciente complicidad entre ellos y de su estado de embriaguez. La acción desemboca en los besos que comparten los personajes y el posterior arrepentimiento por parte de Lucita. Seguidamente la acción cambia al aparecer Sebas y Paulina, amigos de la pareja, que deciden tomar un baño. La siguiente escena tiene lugar en el agua, donde Sebas y Paulina hablan hasta que se dan cuenta de que Lucita ha desaparecido y se está ahogando. Comienza entonces la búsqueda de la muchacha hasta que la encuentran muerta. La escena final de la secuencia se da en la orilla, cuando unos jóvenes sacan el cadáver de Lucita y aparece la guardia civil.

Por su extensión no podemos reproducir aquí toda la secuencia, pero vamos a incluir algunos extractos que nos hagan ver la evolución constante de la tensión durante las distintas escenas. Veamos una parte de la primera escena: el beso y el rechazo.

—Tú, recuéstate, mujer, por mí no lo hagas, ven.
—¡Déjalo, estoy bien aquí, se me quita ello solo, ¿por qué me insistes?, estoy bien como estoy...!

Se sostenía los ojos y le dijo:

—Lo decía por tu bien, Lucita. Vamos, ¿se pasa esto?

Le ponía una mano en la cabeza.

—Se va pasando ya? ¿No te ahoga?

Lucita denegó con la cabeza.

—Bueno, como tú quieras.

Ella no dijo nada; giró la cabeza y se frotó como un gato.

Sebas se acercó a ella, la cogió por la cintura, y deslizó la cara por su cuello.

Sebas la escondió en el cuello de su camisa, y lo tenía abrazado por el pecho y lo tenía abrazado por el cuello.

hizo besar.

(...)
Volvieron a besarse y luego, de repente, Sebas rechazó violentamente, quitó la mano y se tiró a una parte contraria.

La siguiente escena nos muestra a Sebas y Paulina hablando hasta que deciden irse. En esta escena, como en las anteriores, el diálogo nos da una idea de lo que está pasando, pero también de lo que vamos a ver en la siguiente escena, la pareja se va.

Sebas miró hacia atrás, años.

—Mira, mejor será que vayas a casa, haciendo esos tres calamitades.

Ahora un retazo de luna sobre las aguas del Jarama.

fosforescentes, como el lomo de un pez.

—¿Nos acercamos a hacer algo?

—Bueno, vamos.

... de un banco—, forman una
una secuencia tiene su propio
y desenlace. Y puede emplearse
la novela, pero es especialmente
desarrollo, cuando la historia corre
se.

Sánchez Ferlosio, encontramos
que sirve para acelerar la acción y
a el desenlace. Se da casi al final
ta y Tito (dos de los jóvenes que
), se quedan solos al anochecer
biendo vino. En toda la primera
la creciente complicidad entre
briaguez. La acción desemboca
en los personajes y el posterior
de Lucita. Seguidamente la ac-
Sebas y Paulina, amigos de la
r un baño. La siguiente escena
de Sebas y Paulina hablan hasta
Lucita ha desaparecido y se está
onces la búsqueda de la muchacha
muerta. La escena final de la
a, cuando unos jóvenes sacan el
ce la guardia civil.

Podemos reproducir aquí toda la
ncluir algunos extractos que nos
stante de la tensión durante las
una parte de la primera escena:

er, por mí no lo hagas, ven.
aquí, se me quita ello solo, ¿por
bien como estoy...!

Se sostenía los ojos y la frente con las manos. Tito
dijo:

—Lo decía por tu bien, no es para impacientarse,
Lucita. Vamos, ¿se pasa ese mareo?

Le ponía una mano en la nuca y le acariciaba el pelo.
—Se va pasando ya? ¿No quieres que te moje un pa-
ñuelo en el río? Eso te alivia, ¿voy?

Lucita denegó con la cabeza.

—Bueno, como tú quieras. ¿Vas a mejor?

Ella no dijo nada; giró la cabeza y empujó la mejilla,
frotándose como un gato, contra la mano que la acari-
ciaba, y deslizó la cara por todo el brazo arriba hasta
esconderla en el cuello de Tito. Se recogía contra su
pecho y lo tenía abrazado por detrás de la nuca y se
hizo besar.

(...)

Volvieron a besarse y luego Lucita, de pronto, lo re-
chazó violentamente, quitándose de él a manotazos,
y se tiró a una parte contra el suelo. Se puso a llorar.

La siguiente escena nos muestra a Sebas y a Paulina
hablando hasta que deciden ir a ver a Tito y a Lucita. Cam-
biamos de escenario, la pareja no está con ellos aún.

Sebas miró hacia atrás, añadió:

—Mira, mejor será que veamos a ver lo que están
haciendo esos tres calamidades.

Ahora un retazo de luna revelaba de nuevo, en la
sombra, las aguas del Jarama, en una ráfaga de escamas
fosforescentes, como el lomo cobrizo de algún pez.

—¿Nos acercamos a hacerles una visita?

—Bueno, vamos.

En la tercera escena, los cuatro están reunidos y deciden bañarse.

—Llevas razón —dijo Sebas—, se llena uno hasta los pelos, a fuerza de estarse revolcando todo el día. Para darse otro baño. Yo me lo daba. ¿Eh?, ¿qué os parece?, ¿qué tal darnos ahora un chapuzón?

—Pero ¿a estas horas? —dijo Paulina—. Tú no estás bien de la cabeza. Yo creo que...

—Más emocionante, ya verás.

—Por mí desde luego —dijo Lucita—. Yo me apunto. Has tenido una idea.

La siguiente escena muestra la desaparición de Lucita y la búsqueda.

—Está ahí, ¿no la ves ahí delante? ¡Lucita!

Calló en un sobresalto repentino.

—¡¡Lucita!!

Se oía un débil debatirse en el agua, diez, quince metros más allá, y un hipo angosto, como un grito estrangulado, en medio de un jadeo sofocado en burbujas.

—¡Se ahoga...! ¡¡Lucita se ahoga!! ¡¡Sebastián!! ¡¡Grita, grita...!!

(...)

Resonaron los gritos de ambos, pidiendo socorro, una y otra vez, rodantes, acrecentados por el eco del agua. Se aglomeraban sombras en la orilla, con un revuelo de alarma y vocerío. Ahí cerca, el pequeño remolino de opacas convulsiones, de rotos sonidos laríngeos, se iba alejando lentamente hacia el embalse. Luego sonaron zambullidas; algunas voces preguntaban: «¿Por dónde, por dónde?». Ya se oían las brazadas de tres o cuatro nadadores, y palabras en el agua: «¡Vamos juntos, tú, Rafael, es peligroso acercarse uno solo!». Resonaban

muy claras las voces en ba!», les indicaba Sebastián la ribera:

—¡Sebastián! ¡Sebastián!

Y por fin, en la última, e depositado en la orilla, donde

Penetraron los guardias ojeada hacia el cadáver.

—¿No le hacen nada? —nadador a quien antes hab

Se levantó en seguida otro el cuerpo; se quitaba los p

—Soy estudiante de Medicina. No hay nada que hacer.

—Ya —dijo el guardia.

Como puede observarse, S a poco la intensidad de las e de la secuencia con la muerte llega con más intensidad de relación de Tito con ella y ha tento fallido de rescate y de l que lo hemos reproducido). L la acción (un poco adormecida novela) y nos prepara para el preguntas sobre los personajes muerte?, ¿qué harán ahora?) pasará con el cuerpo?, ¿y con

cuatro están reunidos y deciden

Sebas—, se llena uno hasta los
e revolcando todo el día. Para
o daba. ¿Eh?, ¿qué os parece?,
chapuzón?

—dijo Paulina—. Tú no estás
eo que...

ra verás.

—dijo Lucita—. Yo me apunto.

uestra la desaparición de Lucita

ahí delante? ¡Lucita!

o repentino.

se en el agua, diez, quince me-
angosto, como un grito estran-
jadeo sofocado en burbujas.
ucita se ahoga!! ¡¡Sebastián!!

de ambos, pidiendo socorro, una
recentados por el eco del agua.
ras en la orilla, con un revuelo
í cerca, el pequeño remolino de
e rotos sonidos laríngeos, se iba
acia el embalse. Luego sonaron
oces preguntaban: «¿Por dónde,
an las brazadas de tres o cuatro
en el agua: «¡Vamos juntos, tú,
ercarse uno solo!». Resonaban

muy claras las voces en el río. «¡Por aquí!, ¡más arri-
ba!», les indicaba Sebastián. Llegó la voz de Tito desde
la ribera:

—¡Sebastián! ¡Sebastián!

Y por fin, en la última, el cadáver es sacado del agua y
depositado en la orilla, donde acuden unos guardias civiles.

Penetraron los guardias en el cerco, con una rápida
ojeada hacia el cadáver.

—¿No le hacen nada? —dijo el más viejo de ellos al
nadador a quien antes habían llamado Rafael.

Se levantó en seguida otro, que estaba inclinado sobre
el cuerpo; se quitaba los pelos mojados de la frente:

—Soy estudiante de Medicina —decía jadeando—.

No hay nada que hacer.

—Ya —dijo el guardia.

El Jarama

Rafael Sánchez Ferlosio

Como puede observarse, Sánchez Ferlosio aumenta poco
a poco la intensidad de las escenas para llegar al clímax
de la secuencia con la muerte del personaje. Esta muerte
llega con más intensidad después de haber conocido la
relación de Tito con ella y habernos angustiado con el in-
tento fallido de rescate y de búsqueda (mucho más largo
que lo hemos reproducido). La secuencia vuelve a lanzar
la acción (un poco adormecida en parte intermedia de la
novela) y nos prepara para el desenlace, lanzando nuevas
preguntas sobre los personajes (¿cómo reaccionarán a la
muerte?, ¿qué harán ahora?) y sobre el argumento (¿qué
pasará con el cuerpo?, ¿y con los guardias civiles?)

8.3. OTROS DESARROLLOS

Tal y como vimos en el tema anterior, la estructura de *Rayuela*, de Julio Cortázar, no responde a los cánones clásicos —el autor propone de hecho distintos recorridos de lectura—. Así también en obras tan conocidas como *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, *Las olas*, de Virginia Woolf o *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

Los detectives salvajes comienza con un diario que narra los acontecimientos que le suceden a un joven poeta estudiante de derecho que se une al grupo de poetas del realismo visceral durante los últimos meses de 1975 hasta que se ve envuelto en una persecución la mañana de año nuevo del año siguiente. Un proxeneta quiere vengarse de él por haberse acostado con su prostituta. En ese grupo de poetas del realismo visceral destacan los dos líderes: Arturo Belano y Ulises Lima, que acaban huyendo con él y con la prostituta al desierto de Sonora. Sin embargo, en la segunda parte, la que habitualmente correspondería con el desarrollo, en lugar de continuar linealmente con la huida, se nos muestran diferentes fragmentos de testimonios de otros personajes (más de cincuenta) hablando de Arturo y de Ulises durante los veinte años posteriores a esa huida (1976-1996). La tercera parte retoma el diario del joven en el momento de la huida y narra sus peripecias por el desierto durante un mes. Es decir, que lo que ocurre en la tercera parte ha sucedido veinte años antes de que finalicen los acontecimientos que se narran en el libro. En esta novela, entonces, el desenlace se encontraría en el centro de la obra, ya que en él se nos muestran las consecuencias que ha tenido esa huida por el desierto. El desarrollo sería, por tanto, la última parte. En ella se narra la búsqueda en

sí, la historia que hará que alcancen o no su deseo.

Otro ejemplo sería *Pedro Páramo*. Esta historia está narrada desde el momento en el que su padre, con esta historia desordenada y a través de la historia de Pedro Páramo, el momento de su muerte. El desarrollo desordenado y desordenado nos estuviera ofreciendo una nuestra mente para obtener

¿Entonces de qué depende o de otra? Generalmente, en el momento en el que se ve el desarrollo, las estructuras narrativas se ven finalizadas en la novela. Por ejemplo, el hecho de mostrarnos todo el desarrollo y de testimonios nos permite ver la situación de la juventud en los finales del siglo xx. Nos muestran diferentes puntos de vista, con situaciones diferentes en función de cada personaje. Suponemos que transmitirnos con ello su visión del mundo. En el caso de *Pedro Páramo* es particularmente interesante la época anterior. Sin embargo, al presentar historias a medias, las suposiciones nos permiten a crear la sensación de estar en el momento en el que se hace que el lector perciba la historia y se repite y se revive constantemente.

Por lo tanto, esta decisión de contar de lo que queremos contar y de

tema anterior, la estructura de no responde a los cánones clásicos. Hecho distintos recorridos de obras tan conocidas como *Los* de Berta Bolaño, *Las olas*, de Virginia Woolf, de Juan Rulfo.

Comienza con un diario que narra lo que le suceden a un joven poeta que se une al grupo de poetas del exilio en los últimos meses de 1975 hasta la persecución la mañana de año nuevo. Un proxeneta quiere vengarse de él con su prostituta. En ese grupo también destacan los dos líderes: Bolaño y Cortázar, que acaban huyendo con él al norte de Sonora. Sin embargo, en la novela finalmente correspondería con el protagonista continuar linealmente con la huida, pero los fragmentos de testimonios de Bolaño (cincuenta) hablando de Arturo y Cortázar veinte años posteriores a esa huida. La novela retoma el diario del joven poeta y narra sus peripecias por el desierto. Es decir, que lo que ocurre en la novela veinte años antes de que finalicen los testimonios que se narran en el libro. En esta novela se encontraría en el centro los testimonios muestran las consecuencias de la vida en el desierto. El desarrollo sería, como en *Los detectives salvajes*. En ella se narra la búsqueda en

sí, la historia que hará que los personajes cambien y que alcancen o no su deseo.

Otro ejemplo sería *Pedro Páramo*. A pesar de que la historia está narrada desde el punto de vista de Juan Preciado en el momento en el que se dirige a Comala en busca de su padre, con esta historia se cuenta a la vez, de manera desordenada y a través de voces y de conversaciones, la historia de Pedro Páramo, padre del protagonista, hasta el momento de su muerte. Las dos historias tienen un desarrollo desordenado y desestructurado, como si el autor nos estuviera ofreciendo un puzle que debemos ordenar en nuestra mente para obtener la historia completa.

¿Entonces de qué depende la elección de una estructura o de otra? Generalmente, en los dos ejemplos que hemos visto pasa, las estructuras novedosas tienen un objetivo final en la novela. Por ejemplo, en *Los detectives salvajes*, el hecho de mostrarnos todos esos fragmentos de historias y de testimonios nos permite formarnos una idea clara de la situación de la juventud latinoamericana (y europea) a finales del siglo xx. Nos muestra algo caótico y con diferentes puntos de vista, con situaciones muy dispares y opiniones diferentes en función del país, la edad y la situación de cada personaje. Suponemos que la idea de Bolaño era transmitirnos con ello su visión de esa época concreta. El caso de *Pedro Páramo* es parecido, aunque se centra en una época anterior. Sin embargo, todas esas voces confusas, las historias a medias, las suposiciones, etcétera, contribuyen a crear la sensación de estancamiento y de confusión que hace que el lector perciba la historia como algo que se repite y se revive constantemente.

Por lo tanto, esta decisión dependerá, como casi siempre, de lo que queramos contar y del modo en el que queramos

narrarlo. Cuanto más claro tengamos estos dos aspectos, más fácil nos será elegir entre una estructura clásica u otra diferente. No obstante, las herramientas y los conceptos que hemos visto se pueden aplicar tanto a novelas de corte clásico como a las de estructura innovadora.

8.4. CONCLUSIÓN

A lo largo del tema hemos visto que, más que inflarlo de palabras vacías o de acciones que no aporten nada, el nudo de la historia requiere desarrollar la trama principal para llegar de forma natural del primer punto de giro principal al segundo. Para ello es necesario hacernos ciertas preguntas desde el principio: quiénes son nuestros protagonistas, cuál es su deseo, qué lo desencadena y qué se va a oponer a su consecución, cómo queremos que la historia termine. Es entonces cuando estaremos preparados para vertebrar el desarrollo de la novela, para lo cual podemos valernos de las herramientas que hemos visto. Tanto la barrera, como la complicación, el revés y la secuencia de escenas son técnicas, apoyadas en acciones de los personajes o situaciones que los obligan a actuar, que nos permiten dar un nuevo impulso a nuestra historia.

Hay otros recursos, como la introducción de tramas secundarias (siempre que apoyen y aporten algo a la principal) o de más dificultades para aumentar la intensidad del argumento. Hacer sufrir un poco a nuestro personaje puede ayudar a mantener el interés de la historia. No olvidemos en cualquier caso que las técnicas deben estar al servicio del arco principal —y el objetivo— de nuestra narración.

EL CLÍMAX Y EL DES

Elena Belmonte

De igual modo que saber que una de las páginas de nuestro cuento, así en una novela la desenlace.

El *sentido*, en tanto dirección se basa en la confianza o el fin, un propósito y acabamiento de todo un pueblo o de una modesta autobiografía o la certeza de un desenlace nos permite emitir un juicio

Veamos el comienzo de *La* la somnolencia que invade la