

Construir una escena

Unidad de espacio,
tiempo y acción.
Si entra un personaje
nuevo → cambia
la escena.

Podríamos definir la escena como la parte de un relato en que se respetan las unidades de acción, de lugar y de tiempo y que transcurre a tiempo más o menos real. Es decir, una escena sería aquella parte del relato que sucede en un mismo lugar, durante un periodo de tiempo continuo y que, aproximadamente, coincide con el que se tarda en leerlo y en la que se desarrolla una acción concreta. Pero lo veremos mejor con un ejemplo.

Imaginad una discusión acalorada entre un padre y su hijo en el salón de su casa. Tendríamos pues, una acción (la discusión), un espacio (el salón de su casa) y un tiempo (lo que dure esa discusión). Si en algún momento padre e hijo salen de casa (por ejemplo a ver el estado en que ha quedado el coche del padre tras el accidente del hijo), habría un cambio de escena por cambio de lugar. Si el hijo se encierra en su habitación y no se deja ver hasta el día siguiente en que se reanuda la discusión, tendríamos un cambio de escena por cambio de tiempo. Si de pronto llaman a la puerta y entra la policía que viene a detener al hijo por conducir borracho, tendríamos un cambio de escena por cambio de acción (la escena de la discusión habría pasado a ser la escena de la detención).

Sin embargo, otros cambios más leves no implicarían un cambio de escena. Así, que el padre vaya un momento a la cocina y vuelva con una cerveza, que el hijo reciba una llamada en el móvil y pase unos minutos hablando antes de seguir, o que llegue la madre y se sume a la discusión, no implicarían (en este contexto, otra cuestión sería si estuviésemos hablando de cine) necesariamente un cambio de escena.

Una escena narra, pues, un periodo de tiempo más bien breve y lo hace de forma detallada, incluyendo diálogos si es preciso y prestando atención a los gestos de los personajes y a los detalles del entorno. Narra, pues, a tiempo real, el tiempo que tarda el lector en leerlo es más o menos el tiempo que tardaría en suceder, y es, por ello, un recurso de alta intensidad expresiva. Sin embargo, por esa misma razón, si en la escena que escribamos no sucede nada, o lo que sucede es poco interesante, el lector se aburrirá. Conviene, por tanto, reservar las escenas para los momentos de mayor intensidad dramática.

Así, y sin descartar por ello otras estructuras, podríamos decir que un relato suele incluir escenas (a veces incluso el relato se compone de una sola escena) unidas entre sí de forma directa (montando una escena con otra) o a través de transiciones más o menos rápidas (resúmenes, elipsis, reflexiones, etc.).

Escena: transcurre a tiempo real.

Escena: el narrador desaparece.
→ Se ve más alto.

Escuela de Escritores

Por tanto, aprender a construir escenas plásticas, que atrapen al lector y le introduzcan en el texto, escenas que, como diría John Gardner, "se proyecten como una película continua en la cabeza del lector", y que cuenten con eficacia nuestra historia, es uno de los retos a los que, necesariamente, se enfrenta todo escritor.

Por supuesto, no hay una sola forma de construir escenas, en Literatura no hay dogmas de fe, ni recetas infalibles. Sí hay, sin embargo, una manera que podríamos llamar "canónica" de hacerlo. Y esa es la manera que os propongo estudiar en las próximas páginas.

Utilizaremos para ello una escena extraída de "Si me necesitas, llámame", un relato del magistral Raymond Carver, y el método de análisis que sugiere Ángel Zapata en su indispensable libro *La práctica del relato*.

[...] Luego me duché, me puse el pijama y fui a sentarme otra vez frente a la chimenea. Ahora la bruma llegaba a la ventana. Me senté a fumar delante del fuego. Cuando volví a mirar hacia la ventana, algo se movió entre la niebla y vi un caballo que comía hierba en el jardín.

Me acerqué a la ventana. El caballo alzó la cabeza y me miró, luego siguió arrancando hierba. Otro caballo entró en el jardín, pasó junto al coche y empezó a pastar. Encendí la luz del porche y me quedé delante de la ventana, mirándolos. Eran caballos altos, blancos, de largas crines. Se habían escapado de una granja vecina, por el hueco de una cerca o una portilla abierta. Comoquiera que fuese, habían venido a parar a nuestro jardín. Estaban encantados, disfrutando enormemente de su escapada. Y también nerviosos; desde la ventana les veía el blanco de los ojos. No dejaban de agitar las orejas mientras arrancaban matas de hierba. Un tercer caballo entró vacilante en el jardín, y luego un cuarto. Era una manada de caballos blancos, y estaban pastando en nuestro jardín.

"Si me necesitas, llámame"
CARVER, Raymond

La construcción de la escena

Si os fijáis, el efecto de esta escena es la sensación de estar asistiendo en primera persona a esos hechos. Uno empieza a leer y, de pronto, ya no está sentado en su sillón sino frente aquella ventana tras la que, como por una extraña magia, acaban de aparecer unos caballos blancos entre la bruma. Tenemos la sensación de estar allí y, desde luego, ninguna duda sobre lo que está ocurriendo.

Y es que esta escena crea un mundo consistente, sólido, por el que el lector transita con la misma seguridad con la que lo haría por el salón de su casa, sin miedo a perderse y

Escuela de Escritores

con la única preocupación de saber qué ocurrirá a continuación.

La razón, como indica Ángel Zapata y sobre la que debería habernos avisado la propia solidez del texto, es que esta escena está sujeta por una especie de esqueleto, un entramado de palabras e informaciones repetidas que la sostienen y permiten que el lector sepa siempre dónde se halla.

Sí, he dicho informaciones repetidas. Si hay algo que, probablemente, todo escritor sabe que no debe hacer es repetir palabras. Os lo habrán dicho cien veces o mil. Y es cierto, siempre que el origen de dicha repetición esté en la falta de vocabulario o en la torpeza expresiva. Entonces, qué duda cabe, la repetición es veneno para la calidad del texto.

Sin embargo, muchas veces nos ocurre que, llevados por esa determinación de no repetirnos, nos olvidamos de repetir las informaciones importantes las suficientes veces para fijarlas en la cabeza del lector. Y, claro, resulta que el lector se pierde, o no comprende, o se hace líos con nuestro texto. O, simplemente, seguirlo le supone un esfuerzo tal que no obtiene placer alguno de su lectura.

Y, como ya hemos dicho, la clave para evitar este tipo de problemas está en la repetición de las informaciones importantes. Pero, ¿cuánto hay que repetir? ¿Mucho? ¿Poco? Y, sobre todo, ¿cuáles son esas informaciones importantes?

Vamos a verlo sobre el texto de Carver. Para ello, vamos a marcar en negrita todas las palabras que se repiten de un modo prácticamente literal, incluyendo derivaciones (como "senté" y "sentarse") y solo subrayaremos las expresiones con un sentido similar (como "frente a la chimenea" y "delante del fuego").

El resultado es el siguiente:

[...] Luego me duché, me puse el pijama y fui a **sentarme** otra vez frente a la chimenea. Ahora la **bruma** llegaba a la **ventana**. Me **senté** a fumar delante del fuego. Cuando volví a **mirar** hacia la **ventana**, algo se movió entre la **niebla** y vi un **caballo** que comía hierba en el **jardín**.

Me acerqué a la **ventana**. El **caballo** alzó la cabeza y me **miró**, luego siguió arrancando hierba. Otro **caballo** entró en el **jardín**, pasó junto al coche y empezó a pastar. Encendí la luz del porche y me quedé **delante** de la **ventana**, **mirándolos**. Eran **caballos** altos, **blancos**, de largas crines. Se habían escapado de una granja vecina, por el hueco de una cerca o una portilla abierta. Comoquiera que fuese, habían venido a parar a nuestro **jardín**. Estaban encantados, disfrutando enormemente de su escapada. Y también nerviosos; desde la **ventana** les veía el **blanco** de los ojos. No dejaban de agitar las orejas mientras arrancaban matas de hierba. Un tercer **caballo** entró vacilante en el **jardín**, y luego un cuarto. Era una

Escuela de Escritores

manada de caballos blancos, y estaban pastando en nuestro jardín.»

Como veis salen un buen puñado, un montón de repeticiones prácticamente literales que forman el esqueleto de la escena y permiten al lector circular a través del texto sin perderse en ningún momento. Y, si os fijáis, veréis que casi todas estas repeticiones son de objetos (o animales) concretos o acciones y concretas. No se repiten sensaciones abstractas, sino cosas y acciones concretas, de esas que el lector puede visualizar, percibir por sus sentidos, tocar casi, y que ayudan a que al leer esta escena el lector tenga la sensación de sumergirse en lo que John Gardner ha llamado "un sueño plástico y visual".

Una y otra vez, Carver se encarga de repetirle al lector lo que allí está ocurriendo, de ponérselo ante los ojos para que el lector solo tenga que preocuparse de asimilar las informaciones nuevas.

Si os fijáis, en esta escena podríamos distinguir dos secuencias (podrían considerarse incluso dos escenas consecutivas):

- Secuencia 1: El personaje narrador se sienta a fumar frente a la chimenea.
- Secuencia 2: El personaje se acerca a la ventana y contempla los caballos blancos que comen hierba en su jardín.

¿Hay alguna duda de que esto es lo que ocurre? Ninguna. Y es normal, pues en la primera secuencia (de solo tres líneas) el narrador menciona 2 veces el verbo sentar y dice de dos maneras distintas que el narrador se halla "frente a la chimenea" o "delante del fuego".

Y en la segunda secuencia se menciona 6 veces la palabra "caballo", se dice 3 veces "blanco", 4 veces "jardín", y 5 veces "pastar" u otras expresiones de significado similar ("comer hierba", "arrancar matas de hierba"). Así que no hay duda: este hombre tiene caballos blancos pastando en su jardín.

Todas estas palabras, además, no están concentradas en un único lugar de cada una de las secuencias, sino que las circulan de arriba abajo, apareciendo cada cierto tiempo para recordar al lector que son los elementos fundamentales de ese momento de la historia y que están allí.

Además, si os fijáis, hay una palabra que circula por todo el texto. Se trata de la palabra "ventana". Que es la promesa de que algo pueda aparecer (en la primera secuencia) y el lugar donde primero aparecen y desde el que luego el protagonista observa a los caballos. Y lo mismo ocurre con el verbo mirar, que se repite 3 veces (4 si consideramos

Escuela de Escritores

que también se menciona el verbo "ver" que, en este contexto, incide en la misma idea).

Quisiera que prestaseis también atención a la frase que sirve de nexo entre las dos secuencias: "Cuando volví a mirar hacia la **ventana**, algo se movió entre la **niebla** y vi un **caballo que comía hierba en el jardín**." En ella hay, en efecto, dos elementos que ya habían sido mencionados en la primera secuencia (la niebla y la ventana) y los tres elementos fundamentales de la segunda (los caballos, comer hierba y el jardín). La habilidad con que Carver ha construido esta frase nexo, utilizando para hacerla esos elementos fundamentales de la escena, evita que el lector perciba ningún tipo de salto entre ellas y da al texto una sensación de continuidad.

Pero todo esto lo veremos mejor. Subrayaré los elementos clave de la primera secuencia, en negrita los de la segunda y en cursiva los que son comunes a toda la escena. Veamos lo que ocurre.

[...] Luego me duché, me puse el pijama y fui a sentarme otra vez frente a la chimenea. Ahora la bruma llegaba a la ventana. Me senté a fumar delante del fuego. Cuando volví a *mirar* hacia la **ventana**, algo se movió entre la niebla y vi un **caballo que comía hierba en el jardín**.

Me acerqué a la **ventana**. El **caballo** alzó la cabeza y me *miró*, luego siguió **arrancando hierba**. Otro **caballo** entró en el **jardín**, pasó junto al coche y empezó a **pastar**. Encendí la luz del porche y me quedé delante de la **ventana**, *mirándolos*. Eran **caballos altos, blancos**, de largas crines. Se habían escapado de una granja vecina, por el hueco de una cerca o una portilla abierta. Comoquiera que fuese, habían venido a parar a nuestro **jardín**. Estaban encantados, disfrutando enormemente de su escapada. Y también nerviosos; desde la **ventana** les *veía* el **blanco** de los ojos. No dejaban de agitar las orejas mientras **arrancaban matas de hierba**. Un tercer **caballo** entró vacilante en el **jardín**, y luego un cuarto. Era una manada de **caballos blancos**, y estaban **pastando** en nuestro **jardín**.

Esta es, pues, la *estructura secreta* de repeticiones y objetos y acciones concretas que sujeta la escena de Carver.

Pero no solo Carver utiliza esta forma de trabajar. Esta es, ya lo he dicho antes, una forma eficaz y clásica de construir escenas y son muchos los narradores de los más diversos géneros que la han empleado. Carver pertenece a la corriente que se dio en llamar *Realismo sucio* y, como buen autor minimalista, evita las reflexiones y dar demasiada información abstracta. Prefiere las escenas, los gestos, los diálogos y, desde luego, las metáforas de situación (situaciones que, aunque pueden leerse de manera directa, son metáfora de otras cuestiones de mayor calado).

Escuela de Escritores

Sin embargo, esta forma de construir escenas también la han empleado autores tan distantes de las concepciones estéticas de Carver como Gabriel García Márquez y se muestra especialmente apropiada para dosificar, a lo largo de su discurrir eminentemente visual construido con cosas y acciones concretas, informaciones abstractas referentes al pasado, a los sentimientos y reflexiones de los personajes.

El eje de la escena

Nos falta estudiar un último detalle a tener en cuenta a la hora de construir una escena, digamos, "clásica". Se trata del eje, de un elemento concreto que, habitualmente, circula por toda la escena y en torno al cual gira toda ella.

Si os fijáis, la primera secuencia (que ya digo que, si nos ponemos estrictos, también podría considerarse una escena aparte) podría ser la de *la chimenea*, y la segunda, sin duda, alguna, la de *los caballos*. Y es que parece claro que, en cada caso, toda la acción da vueltas en torno a esos elementos. Y en ambos casos, sobre todo en el segundo, ese elemento central es significativo, es trascendente y no podría cambiarse por otro sin afectar al significado del cuento.

Sin embargo, antes hemos visto que el elemento que da estructura a la escena, el que le sirve de eje es *la ventana*. ¿Y tiene alguna importancia esta ventana en el conjunto de la narración? Pues no demasiada. Hubiera dado casi lo mismo que el protagonista hubiese visto los caballos desde la puerta, a través de una rendija o desde un tragaluz.

Pero como tenía que verlos desde un sitio concreto, Carver elige una ventana (lo que, por otra parte, no deja de ser lógico) y se encarga de mantener dicha ventana bien a la vista del lector durante toda la escena.

El eje de la escena, pues, puede ser un elemento más o menos trivial —aunque tan fundamental como el hilo de un collar, que no vale nada pero sin él no hay collar—, o un elemento importante, portador muchas veces de buena parte del significado de la historia. Eso sí, siempre será un elemento concreto, algo tangible.

Muchas veces, incluso, lo que empieza como eje de una escena se convierte en el eje de un cuento. ¿Se puede construir una historia de amor con un ramo de flores como eje central?

Sin duda.

No tendríamos más que dibujar las dudas del chico ante la floristería; cómo, muerto de vergüenza, elige con mimo cada flor, cómo protege el ramo de los empujones en el

Escuela de Escritores

autobús, con qué cuidado estira el celofán y endereza el lazo mientras se acerca a la casa de ella. Vamos, que no tendríamos más que pasarnos el cuento entero hablando del ramo de flores.

¿Dudaríais a estas alturas de hasta qué punto este chico está enamorado? Seguro que no.

Y cualquier lector ya habría asociado el ramo de flores con el amor que el chico siente por su novia. Y seguro que si al llegar frente a la casa de la chica se la encuentra besando a otro, no os quedaríais indiferentes. Durante al menos un instante os dolería — esa es la magia de la ficción— casi tanto como a él.

¿Y qué habría que hacer para terminar nuestro cuento?

Pues mostrar lo que hace el chico con el ramo de flores. Nada más. Haga lo que haga (y hay más posibilidades de las que a simple vista parece) nuestro cuento está cerrado.

Será un cuento, tal vez, algo tópico, pues la asociación *amor—ramo de flores* es bastante evidente, pero sin duda alguna será un relato que, a poco que lo hayamos trabajado con cierto oficio, habrá sumergido al lector en ese *sueño plástico y visual* que decía John Gardner.

Una chimenea, una ventana, caballos blancos, un ramo de flores, ¿se puede construir una escena usando como eje, por ejemplo, el olor a cebolla?

Camilo José Cela lo hizo y la integró dentro de esa fantástica novela que es *La Colmena*. Con ella os dejo: disfrutadla, que es una maravilla. Y, si tenéis un rato, probad a subrayar las palabras que se repiten, trazad sus recorridos a lo largo del texto, distinguid las escenas que componen el relato. Os sorprenderán las similitudes estructurales entre dos textos tan distintos.

Estaba enfermo y sin un real, pero se suicidó porque olía a cebolla.

—Huele a cebolla que apesta, huele un horror a cebolla.

—Cállate, hombre, yo no huelo nada, ¿quieres que abra la ventana?

—No, me es igual. El olor no se iría, son las paredes las que huelen a cebolla, las manos me huelen a cebolla.

La mujer era la imagen de la paciencia.

—¿Quieres lavarte las manos?

—No, no quiero, el corazón también me huele a cebolla.

—Tranquilízate.

Escuela de Escritores

—No puedo, huele a cebolla.

—Anda, procura dormir un poco.

—No podría, todo me huele a cebolla.

—¿Quieres un vaso de leche?

—No quiero un vaso de leche. Quisiera morirme, nada más que morirme, morirme muy de prisa, cada vez huele más a cebolla.

—No digas tonterías.

—¡Digo lo que me da la gana! ¡Huele a cebolla!

El hombre se echó a llorar.

—¡Huele a cebolla!

—Bueno, hombre, bueno, huele a cebolla.

—¡Claro que huele a cebolla! ¡Una peste!

La mujer abrió la ventana. El hombre, con los ojos llenos de lágrimas, empezó a gritar.

—¡Cierra la ventana! ¡No quiero que se vaya el olor a cebolla!

—Como quieras.

La mujer cerró la ventana.

—Quiero agua en una taza; en un vaso, no.

La mujer fue a la cocina, a prepararle una taza de agua a su marido.

La mujer estaba lavando la taza cuando se oyó un berrido infernal, como si a un hombre se le hubieran roto los dos pulmones de repente.

El golpe del cuerpo contra las losetas del patio, la mujer no lo oyó. En vez sintió un dolor en las sienes, un dolor frío y agudo como el de un pinchazo con una aguja muy larga.

—¡Ay!

El grito de la mujer salió por la ventana abierta; nadie le contestó, la cama estaba vacía.

Algunos vecinos se asomaron a las ventanas del patio.

—¿Qué pasa?

La mujer no podía hablar. De haber podido hacerlo, hubiera dicho:

—Nada, que olía un poco a cebolla.

La Colmena
CELA, Camilo José

Propuesta de trabajo

Vamos a practicar esta forma –la forma clásica, canónica, si queréis– de construir escenas.

Pensad en un objeto cualquiera, a poder ser un objeto que pueda daros cierto juego: un trombón, una lata de mejillones en escabeche, un álbum de fotos, una máscara africana, una caja de cerillas, un canario flauta. En realidad, vale casi cualquier cosa, lo primero que os venga a la cabeza.

¿Ya?

Pues ya solo se trata de que imaginéis una historia en la que dicho objeto sea el elemento central.

Os recomiendo imaginar al menos dos personajes, dos hombres, dos mujeres, hombre y mujer, marciano y vaca, lo que queráis, y un espacio en el que, en algún momento, coincidan ambos: el salón de una casa, la habitación 307 de un hotel de la costa, un campo de amapolas, una callejuela de Bangkok, la cumbre del K-2, una isla desierta, donde sea.

Dos personajes, un espacio y un objeto que haga de eje central. Seguro que no necesitáis más para escribir un cuento.

Bibliografía

- Carver, Raymond: "Si me necesitas, llámame", Anagrama.
- Cela, Camilo José: *La colmena*, Ed. Edaf.
- Gardner, John: *El arte de la ficción*, Fuentetaja.
- Zapata, Ángel: *La práctica del relato*, Fuentetaja.

