José Antonio Hernández Guerrero

La escritura narrativa

Club de Letras de la UCA

Curso 2019 - 2020

José Antonio Hernández Guerrero

La escritura narrativa

Club de Letras de la UCA

Curso 2019 - 2020

Índice

La escritura narrativa

1.- Definición

2.- La conexión con la vida humana

3.- La deshumanización de la novela

4.- La fuerza pedagógica de los relatos

5.- Fundamentos del atractivo de los relatos de ficción

6.- Los poderes psicológicos de la ficción

7.- Las ficciones literarias son puentes que conectan el pasado con el futuro

8.- La conexión con las cuestiones vitales

9.- La búsqueda de temas interesantes

1.- Observar y vivir la vida

2.- Escuchar e intervenir en las conversaciones

3.- Lectura atenta de los medios de comunicación

10.- Verosimilitud de los episodios

11.- La articulación de la trama narrativa

12.- La fuerza persuasiva de la voz del narrador

13.- La pintura de los personajes

14.- Cómo se crea un personaje

15.- El tratamiento de los tiempos

16.- El tratamiento de los espacios

17.- La narrativa actual

18.- Características generales de la novela actual

1.- Hibridismo

2.- Psicologismo

3.- Profundización filosófica

4.- Intensidad lírica

5.- Resonancia sensorial

6.- Polifonía

7.- Invitación a la intervención del lector

8.- Hondura humana

19.- Relatos cortos

La escritura narrativa[1]

1.- Definición

Aun reconociendo que la definición de "novela" que nos proporciona el Diccionario de la Real Academia Española es incompleta, podemos utilizarla como punto de partida para explicar la naturaleza de la escritura narrativa:

> **Novela es una obra literaria en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de pasiones y de costumbres.**

Como explica la profesora Carmen Bobes Naves (1993: 24), en esta definición se tienen en cuenta un modo de presentación (la narrativa), una materia (el mundo ficcional creado), una finalidad (causar placer estético), unos receptores (el lector), unas formas (descripción o pintura) y unos temas (suceso interesantes, que pueden ser subjetivos como las pasiones, u objetivos como las costumbres).

Ella advierte que faltan algunos elementos que son sustanciales como la figura del narrador, los perfiles de los personajes y el carácter polifónico del discurso, mientras que, por el contrario, incluye algunos rasgos que no son específicos como, por ejemplo, que sea literaria porque algunas novelas no deben ser calificadas como literarias. Nuestro análisis profundiza algo más ya que en esta formulación no se tiene en cuenta un aspecto que, en mi

---

[1] Los verbos más usados para designar este género -**contar, narrar y relatar-** nos sirven para destacar diversos aspectos importantes: **contar** subraya el carácter ordenado de la composición literaria, **narrar** especifica la sucesión temporal y **relatar** hace "referencia" a hechos verdaderos o verosímiles.

opinión, es fundamental: su conexión con la vida humana individual y colectiva, con el pensamiento, con las corrientes estéticas, con las teorías filosóficas, con las condiciones sociales y con las situaciones políticas.

Aunque podríamos relacionarla con aquellos antiguos relatos orales o escritos en prosa, estos textos, que buscan primariamente interesar y divertir al oyente o al lector, a veces, transmiten diferentes -y sugerentes- modelos de mundo, distintas concepciones de la vida humana. Recordemos que la palabra "novela" deriva del vocablo italianos "novella" cuyo origen etimológico latino es "nova" y que, como es sabido, hace referencia a la habilidad de contar "episodios nuevos" y, sobre todo, a la destreza para narrarlos de forma "nueva", diferente, sorprendente, interesante y amena. En mi opinión, esta destreza para "recrear" los modelos de novelas es una exigencia permanente. "Lo que importa, en definitiva -como afirma Andrés Amorós- es el libre navegar de la imaginación del narrador, abriendo caminos por los que circularán luego las imaginaciones de sus lectores. (Andrés Amorós, 1989: 13) De acuerdo con Darío Villanueva, parto del supuesto de que la novela es el reino de la libertad tanto en sus contenidos como en sus lenguajes. (2006: 9)

Hemos de asumir que no es conveniente ni siquiera posible establecer una definición cerrada ni fijar unos caracteres permanentes porque su concepción y su realización dependen de varios factores cambiantes como las ideas sobre la existencia humana, los valores estéticos, las pautas sociales e, incluso, las situaciones políticas de cada momento histórico. Es sabido que la novela y los comportamientos humanos que en ella se narran poseen un fondo filosófico y manifiestan las creencias dominantes y las preferencias artísticas en cada situación.

2.- La conexión con la vida humana

Aunque reconozco la importancia que, en las obras artísticas, poseen los aspectos formales de sus respectivos lenguajes, en esta presentación prefiero partir del supuesto de que cualquier texto literario, con independencia del género en el que esté escrito, remite a unas ideas, estimula unas sensaciones, produce unas emociones y, en conjunto, proyectan un determinado concepto de la realidad humana.

Las obras literarias -además de palabras- están elaboradas con trozos de la experiencia. En ellas se formulan conceptos, juicios y, también, imaginaciones. Hemos de reconocer, además, que la vida real se orienta, de manera consciente o inconsciente, por ideas, por reflexiones y por fantasías, de la misma manera que las aventuras imaginarias beben en las sensaciones, en las emociones y en las ideas que tienen su origen en los episodios de nuestros quehaceres reales, cotidianos o excepcionales.

Todos hemos escuchado reiteradas veces que la literatura nace de un conflicto con el mundo, de un choque de conductas, de una puesta en cuestión de la realidad que vivimos. La escritura es una manera de explicar nuestra reacción ante situaciones adversas, una vía para expresar emociones negativas o para mostrar sentimientos positivos y, a veces, para manifestar el malestar interior por acciones inmorales. El narrador de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, declara, en primer lugar, que la finalidad de su obra es descargar su conciencia confesando sus propias maldades.

Nos explica cómo su relato es un ejercicio de memoria: cuenta lo que recuerda, reconoce que sólo se acuerda de algunos hechos y que, debido a la repugnancia que otros le provocan, prefiere callarlos y olvidarlos. Reconoce que no escribe todo, que hay algo de su vida que en modo alguno podría él contar y que, por lo tanto, la escritura exige un minucioso ejercicio de selección de los contenidos y nos invita a los lectores para que completemos las informaciones con datos extraídos de nuestras propias vidas y de nuestras fantasías personales (1942: 16)

Las creaciones artísticas y, especialmente, los textos literarios constituyen confesiones aunque no siempre sean intencionadas. Cuando escribimos sobre asuntos reales o imaginarios proyectamos nuestra propia visión, dibujamos nuestra interpretación personal de objetos, de personas o de episodios, emitimos nuestros juicios y prejuicios, descubrimos nuestras sensaciones y nuestras emociones, nuestras creencias y nuestras convicciones. Creamos y recreamos el mundo al que aspiramos o la sociedad que rechazamos y, por lo tanto, plasmamos unos modelos que tienen mucho que ver con nuestras experiencias gratas o dolorosas y con nuestras aspiraciones y temores.

Algo similar nos ocurre con las lecturas en las que, de manera espontánea, acompañamos, sintonizamos o rechazamos los comportamientos de los personajes y comparamos sus actitudes y reacciones con nuestras vivencias y con nuestros sueños a veces no conscientes. Por eso podemos afirmar que todas las creaciones literarias, incluso las no calificadas como psicológicas, pueden ser interpretadas con criterios psicológicos. (Isabel Paraíso, 1995)

Andrés Amorós afirma que el lector ha de sentir que existe alguna relación entre esa historia y su propia vida, y explica que, “para hablar de una gran novela exigimos hoy que, por debajo de la trama concreta, exista

una hondura humana que dé auténtica perspectiva de totalidad". Por eso él indica que André Malraux (1901 – 1976), en la *Condición humana* (1933), más que una serie de episodios de la revolución comunista en China, proporciona una visión total de la condición humana. Andrés Amorós (1989: 70) también explica que por debajo de la reivindicación social concreta, la obra de Dos Passos[2], por ejemplo, también apunta al Hombre, más que al Capitalismo o a la Sociedad americana.

Tomás Albaladejo se refiere a la ficción como una de las cuestiones clave de la teoría literaria actual al mostrar su interés por la conexión entre el texto literario y el mundo que en él se representa. Define la ficción como la creación de una nueva realidad formada por mundos literarios distintos de la realidad normal, es uno de los más importantes fundamentos de la literatura. En la creación literaria se producen conjuntos de seres y de hechos provistos de una existencia nueva de carácter artístico; estos seres y hechos son resultados de la tendencia a la ampliación del mundo que, gracias a los mecanismos de la ficción, la literatura implica. (1992: 11)

Jorge Volpi profundiza en esta idea y defiende que el arte nos ayuda a sobrevivir y, aún más, nos hace auténticamente humanos. ¿Por qué?, preguntamos. Y él nos responde de manera categórica:

> *Porque el arte, y en especial el arte de la ficción nos ayuda a adivinar los comportamientos de los otros y a conocernos a nosotros mismos, lo cual supone una gran ventaja frente a especies menos conscientes de sí mismas.* (2011: 15)

Recurriendo a las aportaciones de las ciencias cognitivas, este mismo autor nos explica cómo, durante todo el tiempo y a todas horas, no sólo percibimos los objetos y los episodios de nuestro entorno, sino que, además,

[2] Se refiere al novelista y periodista estadounidense, John Roderigo Dos Passos (Chicago, Illinois, 14 de enero de 1896 – Baltimore, Maryland, 28 de septiembre de 1970)

lo recreamos, lo manipulamos y lo reordenamos en el interior de nuestro cerebro: "no sólo somos testigos, sino *artífices* de la realidad". (*Ibidem*)

3.- La deshumanización de la novela

Es cierto, sin embargo, que algunos escritores han defendido un modelo de escritura desconectada de los contenidos más específicamente humanos como, por ejemplo, los integrados en el *Nouveau roman* -la Nueva novela- que aparece en Francia después de 1950. Su fundador, Alain Robbe-Grillet (1922 – 2008), en su obra *Por una nueva novela* (1963), alienta los relatos que carecen de explicaciones psicológicas o de análisis sociológicos. Acepta como valiosas las obras que se limitan a transcribir los rasgos materiales de los objetos o las características "objetivas" de los episodios tal como los percibimos sin emitir comentarios ni interpretaciones personales, sin identificar las relaciones causales ni proporcionar explicaciones teóricas o elucubraciones filosóficas. El *Nouveau roman* se caracteriza, por lo tanto, por una explícita voluntad de objetividad: es una escritura en la que el autor no interpreta las situaciones y en la que los personajes son solo espectadores de un mundo de objetos que constituyen el principal valor de sus obras[3].

A pesar de todo, estos autores cuestionan la novela tradicional decimonónica. Según ellos carece de sentido escribir novelas al modo de Balzac, con unos personajes, una trama, un inicio, un desarrollo y un desenlace. Pero también es verdad que algunos reconocen su cercanía a la literatura más introspectiva de Stendhal[4] (1783 – 1842) o de Gustave Flaubert (1821 - 1880)[5], a pesar de que no son partidarios de retratar a los

[3] En este movimiento se incluyen a Nathalie Sarraute (1900 -1999), Claude Simon (1913 – 2005), Michel Butor (1926 – 2016), Robert Pinget (1919 – 1997), Marguerite Duras (1914 – 1996) o Samuel Beckett (1906 – 1989), entre otros, y fue apoyado por el filósofo, ensayista y semiólogo Roland Barthes (1915 – 1980).

[4] Recordemos que Sthendhal (1783 – 1842) fue muy valorado por los agudos análisis psicológicos de sus personajes.

[5] Recordado por su novela *Madame Bovary*, y por su permanente búsqueda de la "la palabra justa".

personajes porque, a su juicio, suele estar influida por los prejuicios ideológicos. Algunos críticos también han identificado la influencia de autores extranjeros como la escritora británica Virginia Woolf (1882 – 1941), el checoslovaco Franz Kafka (1883 – 1924) o algunos franceses como Jean-Paul Sartre (1905 - 1980) o Albert Camus (1913 – 1960).

En España influyó más la segunda generación del *Nouveau roman* como, por ejemplo, Phillipe Sollers (1936), François Mauriac (1885 - 1970) y Jacques Henric (1938) quienes se interesan por el funcionamiento del lenguaje y llevan a cabo diversos experimentos centrados en el discurso del relato. Influyeron, por ejemplo, en Luis Martín-Santos, *Tiempo de Silencio* (1961) y, sobre todo, en Juan Benet, *Volverás a Región* (1967).

4.- La fuerza pedagógica de los relatos

Hemos de reconocer también la considerable fuerza persuasiva de las historias tanto reales como imaginadas. Desde tiempos remotos, el arte de contar ha desempeñado un papel importante en la historia de la humanidad: ha sido el cauce privilegiado para la enseñanza en general y, especialmente, para la transmisión de los principios, de los valores y de las pautas de conducta individuales o colectivas como, por ejemplo, para fortalecer el sentimiento de identidad cultural de los pueblos, para estimular las convicciones religiosas, para explicar la importancia del respeto a las leyes y, por supuesto, para distraer, para divertir y para aliviar el peso de la vida cotidiana.

Recordemos cómo los mitos y las leyendas griegas eran interpretados por músicos locales que cantaban sus épicas historias a los habitantes de la región cerca del siglo XVIII a. C. y cómo los artistas decoraban las ánforas y los frisos griegos con personajes políticos y deportivos. La mayoría de conocimientos actuales de los mitos proviene de la antigua literatura griega

que, como es sabido, son objetos de los análisis de los filólogos y de los arqueólogos.

Los episodios narrados en aquellas historias reales o ficticias explican las tradiciones, las convicciones, las creencias y los símbolos que, además de incentivar el sentido de pertenencia, fundamentaban y orientaban los modos de comportamientos familiares, sociales, políticos y religiosos de los individuos que se han sucedido en las diferentes civilizaciones. Como ejemplo inevitable hemos de citar la vigencia actual de la *Biblia* para los creyentes judíos, cristianos y musulmanes.

Como nos indica Andrés Amorós, incluso las novelas realistas como, por ejemplo, las de Balzac o las de Galdós, cuando exponen casos concretos, además de denuncias sociales, indagan en las claves morales, psicológicas y religiosas de los comportamientos. (*Op. Cit.*: 165)

No faltan, sin embargo, autores que, apoyándose en el *Locoonte* de Lessing, sólo consideran obras literarias aquellas en las que el autor se ha manifestado como tal y, por lo tanto, la belleza ha sido para él su primera y última intención. (Lessing, G. E., 1977).

5.- Fundamentos del atractivo de los relatos de ficción

Los escritores de relatos literarios hemos de preguntarnos sobre los fundamentos del atractivo que ejercen los relatos de ficción y sobre los procedimientos mediante los cuales despiertan el interés y mantienen la atención de los lectores.

Para responder partimos del supuesto de que, para lograr este objetivo, el texto narrativo ha de contar de manera sorprendente, amena y original unas historias que sean, parcial o íntegramente inventadas. Genéricamente podemos incluso afirmar que la calidad literaria de un relato depende del

funcionamiento de diferentes factores y del grado de cumplimiento de varias exigencias básicas -íntimamente relacionadas entre sí- sobre el contenido de los relatos y sobre la manera de emplear el lenguaje. Pero ¿dónde reside el secreto de ese aliciente?

La clave que explica el interés que despiertan algunos textos literarios estriba, a mi juicio, en la habilidad del autor para contar historias que, además, conecten con las preocupaciones actuales de los lectores. Los teóricos analizan el valor de los sonidos, la habilidad para aprovechar la musicalidad -eufonía- de las palabras, la intensidad poética para despertar interrogantes, la agilidad imaginativa para elaborar imágenes sorprendentes y la sensibilidad emocional para estimular sentimientos variados.

Estoy de acuerdo en los valores literarios de la imaginación y de la pasión por la palabra como ejercicio de liberación y como cultivo de la sensibilidad pero, en mi opinión, en el género narrativo ha de primar la amenidad con la que se cuentan las historias, la soltura para emplear diversas fórmulas en los relatos de hechos reales o de episodios imaginarios que despierten curiosidad y deseos de penetrar en el fondo de las peripecias humanas.

Estoy convencido de que el éxito de los relatos radica en la habilidad para estimular, en primer lugar, la curiosidad dando a entender que, efectivamente, se desvela el enigma de la vida humana y se identifica el fondo del misterio que encierran las decisiones en los asuntos cotidianos. Hemos de ser conscientes de que los seres humanos, además de esta curiosidad por descubrir esos recintos secretos y esos mundos lejanos tanto en el tiempo como en el espacio, sentimos unos deseos, a veces irreprimibles, por vernos reflejados en los comportamientos de los otros.

Es ahí donde, a mi juicio, radica la atención que le seguimos prestando a los relatos de la Biblia y de la Mitología. Incluso narrando el

comportamiento de animales o describiendo seres fantásticos, podemos descubrir el alma de los hombres y de las mujeres actuales. Hemos de reconocer que la verdad narrativa se funde con el misterio de la narración.

Los mitos y leyendas -como, por ejemplo, la Odisea de Homero, las leyendas de Edipo, de Orfeo, Eurídice o Pegaso- que forman parte de la mitología antigua de Grecia, tienen elementos de carácter religioso que sirvieron para dar forma a la cultura de aquellas antiguas civilizaciones sustentadas por creencias mitológicas cuyos héroes se relacionaban con los dioses. Pero, en el fondo de todas esas peripecias encontramos las mismas cuestiones que, en la actualidad, nos preocupan a los seres humanos.

6.- Los poderes psicológicos de la ficción

La historia de la literatura nos demuestra que la ficción ejerce un intenso poder para transformarnos porque, no sólo nos conmueve sino porque, además, nos hace reflexionar y actuar. La imaginación nos hace soñar despiertos y crear unos mundos, a veces, apasionantes porque, sobre todo cuando está trenzada con los sentimientos, nos permite tender nuevos puentes, desestabilizar la realidad, cambiar sus medidas, sus distancias y sus colores. La fantasía, empujada por el deseo o por el temor, nos acerca a los seres que amamos, nos hace rechazar las situaciones dolorosas y, en general, transforma el valor de los objetos y la importancia de los sucesos. La literatura, por lo tanto, es una invitación para que, contemplando la vida de los demás, identifiquemos la imagen que ellos proyectan y penetremos en el sentido de nuestros propios actos para que descubramos las raíces de nuestras motivaciones y, quizás, el fondo íntimo de nuestros sueños.

Ésta es, a mi juicio, la explicación del atractivo que ejercen los relatos literarios. Aunque no seamos plenamente conscientes, cuando escuchamos historias o las vemos en el cine y en la televisión, en cierta medida no sólo

nos comparamos con los personajes de esos relatos, sino que, también, nos identificamos con ellos.

El profesor Antonio de Gracia, en una rigurosa investigación ha demostrado cómo las nociones teóricas son las que menos atendemos y, en consecuencia, las que apenas retenemos en la memoria, mientras que las narraciones de hechos son las que despiertan mayor atención y, por lo tanto, las que mejor recordamos. El ser humano, además de trabajar y de luchar para ganar el pan, vive para tener historias que contar, para referir y para reinventar lo que ha vivido. Narrar episodios es, efectivamente, una de las grandes aventuras humanas.

7.- Las ficciones literarias son puentes que conectan el pasado con el futuro

Los relatos literarios son interesantes, sobre todo, cuando nos ayudan a vivir el presente de una forma plena, cuando, durante su lectura, concentran vivencias hondas del pasado y aspiraciones personales del futuro. Las claves de la interpretación de los episodios relatados en una novela residen en nuestras experiencias y en el panorama abierto de un futuro ilusionante. El recuerdo nos hace imaginar horizontes nuevos y a descubrir el significado de las experiencias inéditas.

Por eso disfrutamos con las obras que estimulan nuestra imaginación y dibujan un futuro como meta y como proyecto. Es así como se generan las expectativas y cómo se alimentan las esperanzas, esos vientos saludables que despliegan las velas del entusiasmo y nos empujan hacia puertos más confortables. Tras volver a recordar que el pasado -ya purificado- sólo vale cuando nos proyecta hacia el futuro, me permito afirmar que el valor literario de una novela depende, en gran medida, de su fuerza para construir puentes que conectan el pasado con el futuro.

Por eso afirmo que un relato de ficción nos resulta atractivo cuando el asunto nos genera interrogantes sobre la vida actual y despierta expectativas seductoras o inquietantes. Cuando leemos una novela interesante nos recreamos porque nos amplía el horizonte de conocimientos, probamos nuevas sensaciones y experimentamos intensas emociones. Llenamos los huecos vacíos de nuestra vida multiplicando nuestras experiencias y ampliando el capital de nuestras vivencias.

A veces, descubrimos esos vacíos cuando unos textos estimulantes nos formulan cuestiones y nos abren interrogantes. En mi opinión, la razón última por la que nos decidimos a iniciar la lectura de un libro y a continuarla estriba en el deseo irreprimible de encontrar ese fondo de misterio que, encerrado en sucesos aparentemente anodinos, nos intriga, nos apasiona y nos interesa.

Esta es la misma clave que explica la fascinación que ejercen los viajes en general y, más concretamente, los de aventuras, y ésta es, también, la explicación del permanente atractivo que provoca el descubrimiento de los secretos.

En mi opinión, para lograr despertar este interés, el escritor ha de estimular, en primer lugar, esa curiosidad y ha de dar a entender que, efectivamente, en su obra, él nos va a desvelar el código de un enigma. Podemos afirmar, en consecuencia, que una obra narrativa ha de identificar esos misterios, esos enigmas que encierran hasta los comportamientos cotidianos aparentemente simples. Hemos de reconocer que, además de esta curiosidad por descubrir esos recintos secretos y esos mundos lejanos tanto en el tiempo como en el espacio, los seres humanos sentimos deseos, a veces irreprimibles, por vernos reflejados en los comportamientos de los otros.

Contemplar la vida de los demás es una manera de alejarnos de nosotros y de objetivarnos con el fin de identificar la imagen que

proyectamos y penetrar en el sentido de nuestros actos, en las raíces de nuestras motivaciones y, quizás, en el fondo íntimo de nuestro inconsciente. Ésta es la explicación de esa atracción que ejercen muchos espectáculos y, sobre todo, del aliciente, a veces morboso, de los chismorreos y de las murmuraciones. Aunque no seamos plenamente conscientes, cuando leemos historias o las vemos en el cine y en la televisión, nos comparamos con los personajes y, en cierta medida, nos identificamos con algunos de ellos.

8.- La conexión con las cuestiones vitales

Otra manera eficaz de despertar el interés de los lectores es referirnos a las permanente cuestiones que constituyen el objeto de las preocupaciones humanas como, por ejemplo, la vida y la muerte, el bienestar y el sufrimiento, el amor y el odio, el poder y la fama, la riqueza y la pobreza, el tiempo y la eternidad, la belleza y la fealdad, la salud y la enfermedad, el ayer y el mañana, el placer y el sacrificio, el sexo y los desenfrenos, los celos y las rivalidades, las virtudes y las pasiones[6].

Como ejemplo nos puede servir el tratamiento literario que, sobre el deseo, la necesidad o el temor a la soledad, nos ofrece Enrique Vila-Mata en *El viaje vertical,* cuando Mayol, tras ser expulsado de su hogar por su esposa, se siente profundamente perdido y abatido, y se decide a afrontar la realidad y a buscar una rendija por la que escaparse de aquella difícil situación que le tenía atrapado. Nunca había pensado que a una edad tan tardía le tocaría tener que empezar de nuevo: *Sí, se encontraba bien. Pero no tanto como para empezar desde cero en ese apartado tan delicado de la naturaleza humana:*

[6] Recordamos cómo las grandes obras de la literatura universal como las de Homero, Virgilio, Ovidio, Dante, Shakespeare, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca, Goethe, Balzac, Víctor Hugo, Dickens, Dostoievski, Pereda, Stevenson, Clarín, Oscar Wilde, Chéjov, Unamuno, Valle Inclán, Rubén Darío, Pío Baroja, Antonio Machado, García Lorca, Buero Vallejo, Borges o Flaubert, por ejemplo, mantienen su actualidad no sólo por la calidad de su escritura, sino, también, por los temas que tratan.

el mundo de nuestros sentimientos. (pp.10-21)

Aunque es cierto que los sentimientos y, en especial el amor, han sido los temas permanentes y universales de la narrativa, también hemos de reconocer que sus tratamientos literarios han sido muy diversos y, a veces, no acertados. Motores y fondos de muchos comportamientos humanos, se prestan a la frivolidad, al tópico y a la exageración. Carlos García Gual explica cómo casi no puede prescindir del amor: *Aún más, el amor se convierte en el contenido y la escala de la vida. Napoleón llamó al amor "el destino de una sociedad inactiva"*. (1988:110)

9.- La búsqueda de temas interesantes

El asunto, por lo tanto, ha de ser original, nuevo y sorprendente, al menos, en su forma de abordarlo. Proporciono unas orientaciones prácticas para ayudar a encontrar episodios interesantes que, convenientemente tratados, pueden servir como asuntos de relatos de ficción. Con el fin de articularlos de manera ordenada, propongo las siguientes fuentes de temas:

- la vida
- las conversaciones
- los medios de comunicación
- la imaginación

9.1.- Observar y vivir la vida

Si aplicamos los principios generales sobre la escritura, hemos de reconocer que, para encontrar temas interesantes, hemos de "vivir la vida" de una manera más consciente, más plena y más intensa; hemos de fijar nuestra mirada en las actividades cotidianas que protagonizamos y en los sucesos que ocurren a nuestro alrededor. Hemos de convertirnos en actores y, al mismo tiempo, en espectadores del espectáculo permanente, en

continuo cambio y siempre sugestivo, de la vida. Parto del supuesto de que cualquier situación, por anodina que nos parezca, puede encerrar una anécdota interesante y, quizás, condensar el germen de una novela o, al menos, de un cuento.

Cada uno de los escritores posee lugares y momentos propios para contemplar la vida y para escribir sobre ella: algunos, por ejemplo, se sientan en un café como si se tratara de un palco teatral con el fin de contemplar el espectáculo de los clientes que entran y salen o de los que pasean por delante. Los miran para disfrutar de ese desfile multicolor de la interminable cabalgata de los personajes más representativos y más populares de nuestra sociedad.

Algunos novelistas prefieren lugares más concurridos como, por ejemplo, Fernando Quiñones quien solía pasear por el mercado de pescado al que, a veces, acudía acompañado de amigos para que disfrutaran con esa amplia variedad de pescados frescos designados con nombres tan sugerentes como “mujeres en cueros”, “tapaculos”, “japonesas”, “cachuchos” o “pijotas”. Él decía que el murmullo tan peculiar le evocaba los ecos rítmicos de las olas en nuestras playas durante el invierno y que, para sus relatos le servían las explicaciones de los “pescaeros” y los ocurrentes comentarios de las compradoras y compradores.

No faltan quienes acuden a las estaciones de autobuses, a las salas de espera de los médicos o a los velatorios. Otros, por el contrario, prefieren la soledad de la playa durante el invierno o la cómoda butaca de su hogar desde donde evocan los comportamientos de los familiares que conviven con ellos.

9.2.- Escuchar e intervenir en las conversaciones

Las conversaciones, cuando se desarrollan de una manera espontánea,

además de la información que proporcionan tienen la ventaja de ofrecernos ya verbalizados los sucesos y los comentarios sobre ellos. Por muy rudimentarias que sean, poseen los elementos fundamentales del relato: la narración de los hechos, la descripción de objetos y de lugares y, por supuesto, el diálogo. El resultado positivo dependerá, en gran medida, de nuestra habilidad para sugerir temas, para encauzarlos y para cambiarlos en caso de que resulten escasamente interesantes.

Hemos de evitar la tentación de transcribirlos textualmente. Aunque se han hecho algunos ensayos de este procedimiento realista y aunque abundan los autores que declaran que han sido fieles a las palabras de los interlocutores, hemos de tener en cuenta que la mayoría de las veces esta confesión es un recurso literario para proporcionar al texto una mayor verosimilitud. Como es sabido, las visitas a hospitales, a residencias de ancianos, a tanatorios y, sobre todo, los viajes en tren proporcionan abundantes oportunidades para escuchar e intervenir en estas conversaciones.

9.3.- Lectura atenta de los medios de comunicación

Los medios de comunicación nos proporcionan unos manantiales inagotables de sucesos dignos de ser novelados. Igual que hemos indicado sobre el aprovechamiento de otras fuentes, los datos han de ser sólo sugerentes puntos de partida para crear unas situaciones diferentes, unos personajes atractivos y unos sucesos originales. Los medios televisivos, radiofónicos y escritos en sus diversas sesiones pueden proporcionarnos unos elementos válidos para elaborar historias sugestivas y amenas. Podemos encontrar temas interesantes si les formulamos preguntas oportunas. Un ejemplo:

Un anciano hemipléjico se fugó de la residencia en una silla de

ruedas durante cuarenta y ocho horas.

Podemos imaginarnos, por ejemplo, los propósitos que le movieron, los detalles de las dificultades que tuvo que superar durante ese tiempo, describir sus sensaciones cuando fue encontrado y las explicaciones que dio a los responsables del centro. Pero es que, además, podemos alargar el tiempo de su paseo y relatar sucesivas peripecias en lugares distantes y episodios con diferentes personajes.

Para lograr que estos temas se conviertan en asuntos de obras literarias hemos de tratarlos lingüísticamente y, sobre todo, reelaborarlos mediante la oportuna acción de la imaginación. La ficción es una creación de un relato mediante la combinación de diferentes elementos con los que jugar, distraernos de las ocupaciones cotidianas y válvulas para escapar de los quehaceres en este mundo.

La mera descripción de los objetos o la simple narración de los hechos, por muy bellas y gratas que sean, sólo componen un relato histórico o una crónica periodística, pero no una composición literaria. La literatura, además del uso peculiar de las normas gramaticales ha de aportar una interpretación peculiar de los comportamientos humanos. Recordemos una vez más cómo las obras clásicas han inventado mitos, leyendas e historias; han creado dioses, héroes, monstruos y paraísos.

Como ejercicio práctico podemos, por ejemplo, crear personajes dotándolo de rasgos corporales, psicológicos, éticos, sociológicos y profesionales seleccionados en nuestro trato con diferentes personas reales. De la misma manera que las palabras usadas en las composiciones literarias pertenecen a una determinada lengua, los personajes, los objetos y los episodios creados, están elaborados con rasgos que, en diferentes proporciones, encontramos en el mundo en el que vivimos. La literatura crea artísticamente una nueva realidad humana, inventa un mundo original que,

de alguna manera, conectan con el mundo real.

10.- Verosimilitud de los episodios

Otra de las claves del éxito de una obra es el grado de verosimilitud de los espacios descritos, de los personajes retratados y de los episodios narrados. Es indispensable, por lo tanto, que, **en cierta medida**, los comportamientos respondan a las pautas lógicas, psicológicas, sociológicas y culturales del mundo en el que están situados. Además de poseer la coherencia interna, el mundo posible descrito ha de conectar de algún modo con la visión de la vida de los lectores. En consecuencia, la calidad de un texto narrativo depende, en parte, del grado de verosimilitud de los hechos contados, del perfil de los personajes, del ambiente en el que se mueven y de las conductas que despliegan.

Podemos afirmar que el interés de una novela tiene que ver con los intereses, con las aspiraciones y con los temores de los lectores. Incluso los relatos fantásticos nos interesan porque están vinculados con nuestros problemas inmediatos.

Esta relación puede ser tan elemental como, por ejemplo, la identidad de sexo, de edad, de profesión, de convicciones, de aficiones o de aversiones. Por esa razón los textos narrativos se caracterizan y se clasifican por su proximidad o por su lejanía a la realidad psicológica y sociológica que cuentan, por la fidelidad con la que retratan a las personas, describen los objetos y narran los episodios, en resumen por la relación que guardan con el mundo real en el que habitamos.

Pero, al mismo tiempo, el escritor ha de cultivar la destreza para, además de dibujar a las personas, para describir los objetos y para narrar los sucesos de una manera verosímil, acertar en la invención de situaciones

imaginarias y en la creación de un mundo insospechado y atractivo.

La verosimilitud de un relato, no sólo despierta el interés y mantiene la atención del lector, sino que, además, hace que, en cierta medida, éste viva la experiencia. Si el asunto de una narración no conecta con las experiencias, con las ideas, con las sensaciones, con las emociones, con los deseos o con los temores de los lectores, difícilmente suscitará su interés y mantendrá su atención.

11.- La articulación de la trama narrativa

El término "trama", perteneciente al léxico de los tejidos, es un factor importante en la elaboración de los "textos" narrativos. Recordemos que procede del latín *textum* que significa 'tejido' y, por lo tanto, del verbo "tejer". Lo manuales sobre la elaboración de tejidos o telas nos explican que la urdimbre es el conjunto de hilos longitudinales que se mantienen en tensión en un marco o telar. Lo diferencian del hilo insertado sobre la urdimbre y bajo ella que se llama "trama", "contrahilo" o "relleno".

Como nos ocurre con la música y con la literatura lírica durante la escucha o lectura de un relato, para mantener la atención es indispensable que el lector conserve el sentido del ritmo durante todo el proceso de la narración. Cada episodio ha de estar conectado -"tramado"- con el recuerdo de los hechos anteriormente conocidos y es así cómo se genera la expectativa, la anticipación de lo que va a leer a continuación.

Para que el lector conserve la memoria de los datos conocidos podemos aplicar diferentes técnicas de repetición, esos retornos "melódicos", esos procedimientos retóricos y esos recursos poéticos que, bien utilizados, aumentan el relieve de los nuevos "episodios". Estos procedimientos ponen de manifiesto la importancia de la duración y el valor

de la temporalidad, esa dimensión que, frecuentemente, olvidan muchos escritores.

Mediante la adecuada organización de la trama y a través de la sucesión de episodios hábilmente conectados mediante un orden temporal o un proceso causal, se consigue lo que técnicamente conocemos como "tensión narrativa". La trama, por lo tanto, para marcar el ritmo y lograr que el lector lo acompañe y conviva durante la acción, ha de establecer conexiones y no sólo describir una simple sucesión de episodios. Para advertir la diferencia que existe entre "historia" y su "narración" propongo el siguiente ejemplo de **sucesión histórica** de unos hechos:

1.- Juan sale de su casa a las siete de la mañana en dirección a su oficina.

2.- Atraviesa una plaza solitaria.

3.- Al tomar una estrecha calle, salen a su encuentro dos encapuchados.

4.- Le dan un golpe, le hacen una herida y lo derriban.

5.- Pierde el sentido.

6.- Le roban la cartera y la documentación.

7.- Pasada media hora, unos transeúntes lo encuentran y avisan a la policía.

8.- La policía llama una ambulancia que lo traslada a un hospital.

9.- Desde el hospital dan la notica a su esposa.

10.- La esposa acude a visitarlo.

Articulación hipotética del relato:

1.- Llamada desde el hospital para dar la información de que Juan está ingresado.

2.- La esposa acude a visitarlo.

3.- Advierte que está vendado y las enfermeras la tranquilizan informándole de que la herida no es grave.

4.- Le explican que llegó en una ambulancia llamada por la policía.

5.- Que la policía fue avisada por un transeúnte.

6.- Que lo encontraron postrado en el suelo y herido.

7.- Que estaba al comienzo de la calle que está tras la plaza.

8.- Que unos encapuchados lo habían golpeado y le robaron.

9.- Que la agresión se produjo al dirigirse al trabajo.

10.- A los pocos minutos de salir de su casa.

Hemos de tener claro que el discurso narrativo no es un simple camino subordinado a un destino prefijado sino un paseo que encierra en sí sus alicientes propios y su razón de ser: es, además, una aventura que guarda sorpresas insospechadas.

Por estas razones en las críticas de los relatos hemos de identificar y de describir las relaciones que se establecen entre las líneas seguidas por la historia, por la trama y por el discurso narrativo compuesto por recorridos paralelos, por cruces, por convergencias o por divergencias de episodios. Hemos de tener muy presente que en la novela ocurren sucesos interconectados que se suceden a velocidades diferentes y a distintos ritmos. Estos ritmos temporales influyen de manera directa en su lectura, atenúan su pesadez y eliminan el aburrimiento.

Aunque, a veces, la trama y el argumento se confunden hemos de

advertir que la trama se refiere al orden en el que se desarrolla el argumento que es la "idea base", el "mensaje fundamental", la "tesis global" que propone una obra.

Aristóteles en su *Poética* resume de manera clara las tres partes fundamentales: el planteamiento, el nudo y el desenlace. Aunque hemos de reconocer, sin embargo, que las obras de ficción actuales no siguen este esquema tradicional. Reconozcamos que, en la trama, alcanzan una importancia, a veces decisiva, el comienzo y el final del relato.

El comienzo, por lo tanto, ha de despertar el interés, ha de provocar la curiosidad al lector como, por ejemplo, haciendo una afirmación teórica.

> *La idea del eterno retorno es misteriosa y con ella Nietzsche dejó perplejos a los demás filósofos: ¡pensar que alguna vez haya de repetirse todo tal como lo hemos vivido ya, y que incluso esa repetición haya de repetirse hasta el infinito! ¿Qué quiere decir ese mito demencial?* Milan Kundera, (1985: 40)

Es importante que se presente al protagonista señalando algún rasgo peculiar pero, sobre todo, en acción, desarrollando alguna actividad conectada al meollo de la narración. Es una invitación para que imaginemos diversos trayectos posibles que, progresivamente, iremos descartando. Así lo hace Miguel de Cervantes en *Don Quijote de la Mancha*:

> *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza de astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían los tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo, y los días de entresemana se*

honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. (1911-1913)

El libro termina en el Capítulo LXXIV titulado "De cómo don Quijote cayó malo, y del testamento que hizo, y su muerte"

Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente las vidas de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya, llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba; porque, o ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido, o ya por la disposición del cielo, que así lo ordenaba, se le arraigó una calentura, que le tuvo seis días en la cama, en los cuales fue visitado muchas veces del Cura, del Bachiller y del Barbero, sus amigos, sin quitársele de la cabecera Sancho Panza, su buen escudero. (*Ibidem*)

Benito Pérez Galdós comienza su primera novela, titulada *La Fontana de Oro* y publicada en 1870, describiendo el lugar y el tiempo en el que transcurre toda la acción, un café situado cerca de la Puerta del Sol de Madrid (1820 — 1823), en el que se reunían artistas y escritores y que a veces sirvió de tribuna oratoria para los políticos liberales. Como nos dice Joaquín Casalduero (1943) la obra con la que "comienza la novela moderna en España", ha llegado a nosotros con dos desenlaces diferentes.

Marguerite Yourcenar, inicia su novela explicando su concepción de la escritura y las características, las limitaciones y los inconvenientes del

género epistolar en el que escribe su novela.

> *Esta carta, amiga mía, será muy larga. He leído con frecuencia que las palabras traicionan al pensamiento, pero me parece que las palabras escritas lo traicionan todavía más. Ya sabes lo que queda de un texto después de dos traducciones sucesivas. Y además, no sé cómo arreglármelas.* Marguerite Yourcenar (1988: 19-20)

En la parte final de la historia, en desenlace tradicional le proporciona la solución a los problemas o conflictos planteados durante el desarrollo de la trama. Esta sería la fórmula del "final cerrado", como es el caso de *El Quijote*, y de *Alexis o el tratado del inútil combate.*

> *Y ahora te digo adiós. Pienso con infinita dulzura en tu bondad femenina, más bien maternal: te dejo con pena, pero envidio a tu hijo. Eras el único ser ante quien yo me sentía culpable, pero el escribir mi vida me confirma a mí mismo; termino por compadecerte sin condenarme con severidad. Te he traicionado, pero no he querido engañarte. Eres de las que escogen siempre, por deber, el camino estrecho y más difícil: no quiero, implorando tu compasión, darte un pretexto para sacrificarte más. No sabiendo vivir según la moral ordinaria, trato, por lo menos, de estar de acuerdo con la mía. Es en el momento en que uno rechaza todos los principios cuando conviene proveerse de escrúpulos. Había distraído contigo compromisos imprudentes y la vida se encargó de protestar: te pido perdón, lo más humildemente posible, no por dejarte, sino por haberme quedado tanto tiempo. Lausanne, 31 de agosto, 1927 – 17 de septiembre 1928.*

Pero también es posible, y en la actualidad es frecuente, el "final abierto" en el que se ofrece a los lectores la ocasión de imaginar uno o varios desenlaces posibles.

12.- La fuerza persuasiva de la voz del narrador

Como afirma Antonio Garrido, el narrador constituye el elemento central del relato. De manera detallada este profesor nos explica cómo todos los demás componentes están afectados por su "manipulación".

> *La tradición más antigua relaciona narrador y sabiduría. Es una dimensión presente en los planteamientos más recientes y ya aludida por la propia etimología del término: gnarus ("sabedor"). Haga o no exhibición de sus dotes, se supone que el narrador conoce a la perfección todos los entresijos de la historia que relata, aunque -como se verá- su saber real depende en cada caso del ángulo de visión adoptado.* (1993: 105)

Lo primero que hemos de indicar es que el narrador no es el autor del relato. Cuando el narrador es uno de los personajes es fácil advertir que sus pensamientos, convicciones y comportamientos pueden estar alejados de los del autor pero, cuando éste no es el caso, a veces podemos creer que es el autor quien así piensa, siente y actúa.

El **autor** puede ser, por ejemplo, un médico, un abogado o un albañil; puede ser un hombre o una mujer, un joven, un adulto o un anciano, mientras que la profesión, el sexo y la edad del **narrador** pueden ser diferentes y, frecuentemente, son datos que nos resultan desconocidos al menos de forma directa. Cuando el **narrador** no descubre su identidad, sobre todo si confiesa que es escritor, puede dar la impresión de que coincide personalmente con el **autor**, pero, insisto, es una creación de éste.

La comparación de los textos narrativos con los líricos y con los dramáticos nos ayuda a comprobar cómo el elemento más característico de los primeros es la figura del **narrador** quien, aunque no revele su nombre ni

su condición, su voz ha de estar presente durante toda la obra. Este elemento constituye, a mi juicio, uno de los factores más decisivos y, a veces, escasamente tenidos en cuenta por los autores y por los críticos.

Podemos afirmar que el **narrador** es un mediador entre el **autor** y los **personajes.** Él es quien, al contar una historia, traduce, interpreta, y valora los pensamientos, las palabras, las actitudes y los comportamientos de los **personajes.** Incluso cuando hablan directamente los protagonistas de la "historia" narrada, es él quien selecciona los contenidos y articula los episodios de la narración.

Para que el relato resulte coherente, hemos de tener en cuenta las características físicas, históricas, ideológicas y psicológicas del **narrador** porque su narración no es neutra sino que está condicionada por sus preferencias estéticas, éticas y políticas. Es él quien, como ocurre en las películas cinematográficas, "enfoca" los planos y varía el punto de vista desde el que se cuenta la historia. Su característica esencial es el conocimiento detallado de las informaciones imprescindibles para la comprensión del relato.

Francisco Javier Rodríguez Pequeño explica de manera clara cómo el narrador es un ser ficcional que sustituye a la voz del autor. Es quien narra, quien describe y quien introduce los diálogos de los personajes, quien les cede a palabra. (1995:105)

La fuente y la amplitud de este conocimiento minucioso es el criterio que usamos para distinguir los principales tipo de narradores:

El **narrador omnisciente** conoce, no sólo los hechos, sino también sus orígenes y sus efectos; penetra en la mente y en el corazón de los personajes, recuerda su pasado y adivina el futuro, adopta el punto de vista de uno o de varios personajes y solo él puede contar lo que sabe, ve, escucha, piensa y siente el personaje elegido. Aunque dude sobre el futuro, a veces

adelanta sus hipótesis y justifica sus cálculos con el riesgo de equivocarse y verse obligado a confesar sus errores. Próximo a él está el denominado "**cuasi omnisciente**" que solo posee un conocimiento parcial de los comportamientos de un determinado personaje.

El **narrador testigo** es quien, por estar presente, relata los hechos e, incluso, puede involucrarse en ellos, pero sólo nos proporciona los datos que conoce directamente o los que le transmiten los personajes. No puede penetrar en su interior ni descubrir sus intenciones, sus deseos o sus temores. Ha de ser fiel y objetivo con la información que aporta: su meta es reproducir la "realidad".

El **narrador parcial** o **mixto** encarna a uno de los personajes. Cuenta los sucesos tal como los vive o los percibe: describe su interpretación personal de los hechos en los que interviene o de los comportamientos de los que es testigo.

El **narrador autobiográfico** participa de los rasgos de los anteriores: conoce las motivaciones de sus actos, relata los hechos e interpreta los comportamientos que contempla.

A veces, como ocurre en *El Quijote* intervienen varios narradores como Hamete Benengeli, el traductor morisco, el autor implícito y diferentes personajes cuando cuentan sus historias.

13.- La pintura de los personajes

Los personajes constituyen, en mi opinión, unos elementos importantes y los que determinan el plan de la narración: es el criterio de selección de los demás integrantes del relato y, sobre todo, la clave del desarrollo coherente e interesante de toda la trama. Rona Randall (2003) nos lo explica de forma clara y rotunda:

> *Desde mi punto de vista, insertar personajes en un argumento ya completo es como colocar figurillas de cartón sobre un mapa. Existe el riesgo de que la historia sea tan artificial que no convenza a nadie.*
>
> ……
>
> *Las* personas *crean los argumentos, las* personas *que exigen un rescate para liberar a sus rehenes, los reyes destronados, los niños secuestrados, los políticos intrigantes, los que cometen asesinatos, violaciones y robos, los que mantienen a las esposas, los maridos, los padres, los niños y los amantes de la esclavitud emocional o, por el contrario (cosa que omite la lista de Gibbon), consiguen grandes cosas, realizan actos heroicos, románticos y desinteresados. Con este material y estas personas se hacen las historias.* (p. 34)

Según Carmen Bobes, el personaje es quizás la categoría literaria que más decisivamente diferencia a los géneros tanto en su creación como en su expresión textual. El teatro utiliza un discurso directo exterior y mimético, puesto que es el personaje quien habla siempre; en la **narración** el personaje se expresa tanto en discurso interior como en el exterior y es usado por un narrador que toma o cede la palabra; la lírica suele decantarse por el lenguaje interior. No narra y suele realizar procesos expresivos. (2018: 13)

La mayoría de los problemas que se plantean en la escritura de los relatos tiene soluciones si, previamente, se han definido con precisión el tipo físico, el talante psicológico, las convicciones éticas y la condición social y profesional de cada uno de los personajes. Estos rasgos proporcionan coherencia a la trama, interés al argumento y verosimilitud a la historia: determina la unidad entre los comportamientos, las actitudes, las palabras y las ideas.

En mi opinión, un procedimiento útil para la elaboración de los relatos es empezar a construir los personajes en la imaginación y convivir con ellos durante algún tiempo. Los personajes bien trazados hacen posible la identificación de sus vidas con las de los lectores: sus actitudes y sus comportamientos explican mejor que sus palabras su filosofía de la vida y sus concepciones éticas, sociales y políticas.

Sin afirmar que la función principal de la literatura es proponer una tesis ética o una ideología política, hemos de reconocer que las historias interesantes, amenas y divertidas son manifestaciones de las concepciones de la vida que poseen el narrador y los personajes.

Los conflictos que plantean y sus distintas formas de resolverlos encierran diferentes maneras de entender, por ejemplo, el valor del tiempo, el sentido o sinsentido de la belleza, de la juventud, del poder, de la riqueza, del triunfo, del sufrimiento o de la valoración de la mujer o de los ancianos.

Por eso decimos que, cuando leemos en profundidad una obra, hemos de tratar de identificar, interpretar y valorar, además de los procedimientos elegidos y de las técnicas utilizadas para "retratar" a los personajes, el sistema de ideas, de principios, de valores, de criterios y de pautas que, con sus conductas, cada uno representa.

14.- Cómo se crea un personaje

El punto de partida para la creación de un personaje puede ser cualquier hecho anecdótico que, para otros, quizás sería irrelevante. Milan Kundera (1985) nos explica cómo se le ocurrió las figuras de Tomás y de Teresa:

> *Sería estúpido que el autor tratase de convencer al lector de que sus personajes están realmente vivos. No nacieron del cuerpo de sus madres, sino de una o dos frases sugerentes o de una situación básica. Tomás nació de la frase "einmal ist keimal" -una vez no es un tiempo-. Teresa nació de una barriga que hacía ruido.* (p. 47)

Los retratos de los personajes han de estar dotados de movimiento y, además, del aliento de la vida humana en el más amplio sentido de esta palabra. Entre sus rasgos físicos hemos de seleccionar aquellos que revelen la personalidad y ayuden a interpretar su perfil psicológico y su papel peculiar en el desarrollo de las diferentes acciones. Algunos autores eligen con este mismo criterio, incluso, el nombre de los personajes.

La única manera de conseguir que los personajes sean creíbles y verosímiles es dibujarlos de manera que sus cuerpos estén animados y, por lo tanto, que sientan y expresen las múltiples sensaciones y las diversas emociones que experimentamos los lectores. Pero hemos de tener en cuenta, además, que el cuerpo, durante el tiempo que transcurre la obra -en el caso de que sea dilatado-, cambia, crece, engorda o enflaquece, enferma y se deteriora.

Las diferentes partes, órganos y movimientos del cuerpo adquieren diversa importancia según el papel que cada **personaje** ejerce en el curso de la narración. La descripción del pelo, de los ojos, de la voz, de los andares y, a veces, de los gestos, por ejemplo, posee diferentes valores si el protagonista es un hombre o una mujer, un joven o un anciano, un deportista o una supervedette, un médico o una monja.

Tengamos en cuenta que estos datos sólo son pertinentes si cumplen alguna función narrativa, si sirven para arrojar luz sobre un determinado comportamiento o para dar la clave de una reacción y, sobre todo, si no entorpecen el ritmo de la acción. En una novela bien concebida y realizada

cada dato ha de cumplir una función expresiva y ha de contribuir a la comprensión del mensaje global que el autor pretende transmitir.

Cuando afirmamos que los **personajes** han de estar animados de espíritu, pretendemos explicar que sus decisiones libres han de corresponder a su perfil psicológico, a sus convicciones éticas y al estado de ánimo en el que cada situación se encuentre. Pero hemos de evitar la tentación de hacer diagnósticos clínicos y de trazar los rasgos temperamentales como los que ofrecen los manuales de Psicología.

La mejor manera de describir el talante de un **personaje** es relatando sus pensamientos, sus palabras, sus actitudes y sus comportamientos ante unos sucesos concretos y detallando sus reacciones en situaciones determinadas. Para elaborar el aspecto físico de un **personaje** podemos valernos de varias técnicas complementarias pero, en mi opinión, es más práctico que observemos detenidamente a alguna persona real que guarde cierto parecido con el **personaje** que pretendemos crear. Algunos autores que, además de novelistas, son pintores, dibujan un retrato más o menos detallado; otros, menos habilidosos, se sirven de una ilustración de cualquier revista, periódico o medio de comunicación.

Abundan los autoretratos, esos dibujos que hoy podríamos calificar de autofotos o *selfies*. Como ejemplo podemos citar la confesión del protagonista de *El viaje vertical*, de Enrique Vila-Mata (1999) quien, hablando muy lentamente para sí mismo, explica su aspecto exterior: las apariencias de edad avanzada, su tic nervioso, el color de sus ojos, su corpulencia y elegancia, sus aficiones, sus convicciones políticas, sus creencias religiosas y, además, su estado de ánimo y su mal humor,

> *Alguien que cada día que pasa le tiene más miedo a observar cómo lentamente se pudre su mundo. Soy un montón de trapos viejos, me llamo Federico. Pero, ahora que lo pienso, qué raro llamarse*

Federico. (pp. 22 – 23)

Como modelo ilustrativo transcribo el autoretrato del protagonista de *La canción del pirata,* Fernando Quiñones:

> *Soy ahora casco en desguace o leño a la deriva, las greñas blanqueando, esta zanga fea de la frente que me entrecierra el ojo, encorvado el lomo y a medio desdentar: lo que se dice empezando ya a buscar la tierra como si fuese bien anciano, aunque no he de haber cumplido más de cuarentiséis, según mi cuenta, ni menos de cuarentitrés. Pero de mozo, y de hombre en todo su brío, fui trigueño, moreno de la mar y de ojos vivos, no porque yo lo diga; despierto de cabeza, de los que calan muchas cosas antes de tenerlas vistas ni aprendidas, y bien memorioso, que eso me ha ido a más en vez de a menos. Si le caí en gracia a mucha gente, fue por salir a mi madre en el donaire, y a mi padre en la buena planta y el agrado del semblante, aunque todo lo haya ido perdiendo aun antes de llegar a viejo.* (1983: 9)

Siguiendo a Darío Villanueva podemos clasificar a los personajes de las novelas según la entidad de su papel en protagonistas y secundarios, y, por su capacidad o no para sorprender al lector, según E. M. Foster en redondos o planos, según Unamuno en agónicos -que se debaten entre constantes alternativas, y rectilíneos que mantiene unas mismas características a lo largo de toda la novela sin que en su comportamiento o manera de pensar se produzca ningún cambio sustancial. Equivale al personaje plano ("flat") de Henry James. Este autor en diversos prólogos a sus obras califica de "ficelle" -cadena-, a los que sirven al desarrollo de la historia como enlaces de personajes, espacios y tiempos.

Carmen Bobes nos ofrece una amplia relación de criterios para realizar una posible taxonomía de los personajes. En su opinión, un criterio útil es el

que se basa en su carácter y en los cambios que sufre. En unos permanecen iguales en todo el relato como, por ejemplo, los caballeros andantes, el pícaro. En otros, los héroes cambian, para bien o para mal: "la experiencia les sirve para construir su ser, bien sea el cínico del final de Lazarillo, bien sea la sensatez o la bondad que cualquier personaje puede adquirir por la experiencia, por ejemplo, el Segismundo de *La vida es sueño*". (2018:181)

El personaje es la vida de la novela y, por eso, los demás elementos valen en la medida en que crean el ambiente que él respira y el entorno en el que se mueve.

El argumento es el cauce para describir su talante y para revelar al lector cómo es él realmente: en él perfilamos sus valores, sus defectos y sus contradicciones y, en resumen, su peculiar concepción de la existencia humana.

15.- El tratamiento de los tiempos

En la elaboración de los relatos literarios operamos -además de con personajes, con episodios, con paisajes y con objetos- con el **tiempo** de la historia: lo alargamos o lo acortamos, lo aceleramos o lo detenemos, lo iniciamos, lo suspendemos o lo acabamos: podemos "recuperar el tiempo perdido" y saltar del presente al pasado o al futuro. Por eso solemos afirmar que la novela es el género literario que no sólo se asienta sobre la dimensión temporal, sino que, además, en este cauce zigzagueante, la sucesión, el ritmo y las diferentes direcciones temporales determinan el tratamiento coherente de los demás factores: de los espacios, de los episodios y de los comportamientos de los personajes.

La habilidad para conjugar los diferentes tiempos puede contribuir, de manera eficaz, no sólo a que los lectores sigan sin aburrirse el curso de las

acciones, sino también para que disfruten como si acompañaran a los personajes en sus correrías e, incluso, para que vivan la historia identificándose con los movimientos y con las acciones de sus personajes.

Los críticos distinguen entre el **tiempo de la historia, el tiempo del discurso y el tiempo de la lectura.** El **tiempo de la historia** es la distancia temporal que separa el comienzo y el final de los hechos que relatamos. Algunas obras nos cuentan episodios desarrollados durante decenios y otras nos narran los sucesos ocurridos en un solo día o, incluso, en escasas horas. Cuando relatamos una historia podemos resumir el tiempo que se extiende durante largos años en unas escasas líneas que leemos en un rato y, por el contrario, el tiempo de unas reflexiones que duran varios minutos podemos detallarlo en treinta páginas. Éste es el **tiempo de la lectura**.

El tiempo literario[7] es el que se describe en el transcurso de la narración. El novelista, como es obvio, no interviene en el tiempo real sino sobre su proyección literaria. Para comprender las diferentes fórmulas que podemos emplear en este juego o manipulación del tiempo y, sobre todo, para identificar los efectos literarios que producen, fijamos la atención en la relación que guardan el **tiempo de la historia** -el real en el que se desarrollan los sucesos- y el **tiempo de la narración** -el proceso que sigue el relato-.

Advirtamos cómo, gracias a ese esquema organizador de los episodios, se induce la curiosidad o el suspense del lector. En la ficción narrativa la trama, más que una retahíla de sorpresas, ha de ser una sucesión cada vez más emocionante de descubrimientos que el autor proporciona al lector mediante la información necesaria y suficiente para que comprenda la historia y, hasta cierto punto, para que él cree su propio relato. El ideal supremo consiste en que el lector se sienta intrigado, tome parte activa,

[7] A los que estén interesado en el las diferentes maneras de abordar la función del tiempo en la escritura narrativa les propongo la lectura del libro de Pedro Ramírez Molas, 1978, *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez,* Madrid, Gredos.

especule, prevea, formule hipótesis y extraiga conclusiones verdaderas o falsas.

Distingo tres conceptos que, en mi opinión, son fundamentales:

- La **sucesión de episodios**: se refiere a la línea progresiva de la acción que parte de un momento determinado, avanza del pasado al futuro y termina en un final.
- El **orden de los episodios**: que es el esquema organizativo según el cual se disponen los sucesos.
- La **duración de los episodios**: que es la amplitud que se concede a cada hecho relatado. Como ilustración nos sirve el esquema simple de la sucesión natural de las etapas de la vida humana: el nacimiento, la niñez, la adolescencia, la juventud, la madurez, la vejez y la muerte. Este orden cronológico de los hechos podemos alterarlo para dotar al relato de interés, para despertar en los lectores interrogantes y, sobre todo, para generarles expectativas.

Podemos empezar, por ejemplo, contando la soledad de su desgraciada vejez y, sucesivamente, descubrir cómo tras la muerte de su mujer, sus hijos lo han abandonado como respuesta a su comportamiento irresponsable durante la juventud y, sobre todo, por las continuas borracheras durante la edad adulta. Posteriormente, en las conversaciones con sus compañeros del asilo, él cuenta con detalle la dura vida que llevó al quedarse huérfano de padre y madre a partir de los tres años.

El **ritmo temporal,** puede ser rápido, lento o mixto. La agilidad o la parsimonia dependen de la manera de describir las escenas y de relatar los hechos. Este **ritmo** podemos variarlo mediante el uso de resúmenes de sucesos ya contados anteriormente, omitiendo datos innecesarios o abriendo pausas mediante digresiones del relato principal.

La importancia de la temporalidad del relato es una manifestación del carácter radicalmente temporal de la experiencia humana.

El relato intenta fingir ese tiempo, superar la irrepresentatividad real del tiempo; por eso acudimos a la metáfora y al mito y, mediante estos recursos, pretende dar la impresión de que se puede recuperar el tiempo real.

16.- El tratamiento de los espacios[8]

El **espacio,** una de las coordenadas que sitúan, orientan y explican la vida humana, constituye uno de los objetos de la descripción y de la interpretación de la obra literaria. El paisaje -rural o urbano, reducido como el de una habitación o extenso como el de un país- representa, no sólo el telón de fondo, el escenario o el soporte físico de los sucesos relatados, sino que también es un factor expresivo que está cargado de múltiples valores simbólicos. Fíjense, por ejemplo, en las diferentes maneras de contemplar un cementerio Sabina y Franz en *La insoportable levedad del ser.* Según Sabina,

> *En Bohemia los cementerios parecen jardines. Las tumbas están cubiertas de césped y flores de colores. Las humildes sepulturas se pierden entre el verde de las hojas. Cuando oscurece, los cementerios se llenan de pequeñas velas encendidas, de modo que es como si los muertos hubieran organizado un baile infantil. Sí, un baile*

[8] José R. Valle Calatrava, 1999, en su obra titulada *El espacio de la novela,* nos proporciona un análisis minucioso de las funciones que ejercen los diferentes espacios y las relaciones que establecen con los episodios y con los personajes.

infantil, porque los muertos son inocentes como niños. Aunque la vida estuviera llena de crueldad, en los cementerios siempre ha reinado la paz, incluso en tiempos de guerra, en la época de Hitler, en la de Stalin, durante todas las ocupaciones. Cuando estaba triste, cogía el coche y se iba lejos de Praga, a pasear por alguno de los cementerios de pueblo que le gustaban. Aquellos cementerios, con montes azulados al fondo, eran hermosos como una canción de cuna.

Para Franz -por el contario- *un cementerio es un desagradable depósito de huesos y piedras.* (Kundera, 1985: 110)

En una novela, los elementos del paisaje rural, marino o urbano sirven de significantes que expresan ideas, sentimientos y valoraciones. El Mar Mediterráneo o las montañas nevadas de la cornisa cantábrica, el jardín de Luxemburgo parisino, la plaza romana de San Pedro, una Playa de la Costa del Sol, un pueblo castellano, un acantilado gallego o el Museo del Louvre, proporcionan a las palabras, a los gestos y a las acciones de los personajes unas resonancias diferentes.

Algunos lugares han adquirido un especial relieve imaginario y emotivo gracias a la literatura. Acompañado de W. B. Yeats, George Bernard Shaw, Samuel Beckett, Seamus Heaney o James Joyce podemos recorrer las calles de Dublín, redescubrimos Lisboa gracias a Fernando Pessoa o José Saramago, visitamos Buenos Aires con Julio Cortázar, Jorge Luis Borges. Con Adolfo Bio Casares, con Kafka y Kundera nos detenemos en las plazas, en las calles y en las esquinas de Praga. Reconozcamos que un paisaje es diferente después que un personaje literario ha vivido en él. Fijémonos, por ejemplo, en lo que ha ocurrido en la Mancha tras las correrías de Don Quijote.

Hemos de tener en cuenta, además, que las construcciones de **espacios**

literarios imaginarios son invitaciones para que los lectores nos traslademos a mundos diferentes de los que habitados. Esos espacios a veces son más conocidos que los que realmente pueblan nuestro planeta como, por ejemplo, la Tierra Media, donde viven los hobbits de *El señor de los anillos.* Recordemos también a Macondo, aquel lugar que inventó García Márquez en *Cien años de soledad,* Janadú, con el Templo del Placer que creó Coleridge; Liliput, la isla de los enanos, que visitó Gulliver, Brodei, la ciudad del fango que pensó Jorge Luis Borges, Barataria, la ínsula que prometió Don Quijote a su fiel escudero y, sobre todo, Utopía, la ciudad ideal en la obra de Tomás Moro.

Os propongo la relectura de una novela prestando especial atención a sus espacios, a las técnicas descriptivas que emplea el autor, a las relaciones que los personajes establecen con los lugares y, sobre todo, a los significados culturales y emotivos que cada rincón encierra.

Estos significados de los espacios cambian a lo largo de la historia y, por lo tanto, generan sensaciones visuales y acústicas diferentes, y estimulan unos sentimientos que a distintos lectores e, incluso, a uno mismo en diversos momentos de su vida pueden ser, son opuestos. La novela *La casa del padre*, de Caballero Bonald, publicada el año 1988 cuenta la historia de una familia y la crónica de una casa: describe unos espacios en los que suceden unos episodios. Pero la descripción de esos espacios y la narración de esos episodios constituyen procedimientos de análisis de los significados profundos de unos comportamientos humanos individuales, familiares, sociales, políticos y religiosos. Son datos que nos revelan una peculiar manera de concebir y de vivir la vida.

En esta novela la palabra “casa” posee tres sentidos: “familia”, “empresa” y “edificio”, “vivienda” y “hogar”: significantes que encierran nuevos significados, son imágenes plásticas de significados ideológicos

mucho más interesantes y más complejos. La casa representa: una mentalidad, unas actitudes y unos hábitos de comportamiento.

“Casa”, cuando se refiere a la familia, sirve para definir la concepción fundamental del “tiempo humano”, de la vida como proceso temporal, para valorar el pasado, el presente y el futuro; cuando señala a la empresa, representa una determinada concepción del trabajo y de las relaciones laborales y, cuando se emplea para designar a la vivienda, es la imagen del espacio humano, de la geografía como ámbito humano, como marco, escenario, decorado y, sobre todo, como emblema de la familia ante la sociedad.

Si la bodega es la proyección del modelo familiar y su prolongación, la familia representa un microcosmos completo y perfecto a cuya imagen y semejanza se organiza la empresa. La empresa es familiar porque sus dueños son una familia y, también y sobre todo, porque los puestos de mando se ocupan según órdenes y escalafones familiares. Todo está concebido para que las relaciones empresariales respondan a las relaciones familiares y para que la tarea directiva que ejerce el abuelo la hereden sucesivamente los padres, los hijos y los nietos.

La empresa es el paradigma, el modelo de la organización de la sociedad, el ideal que refleja toda la organización social y sintetiza el tipo de relaciones entre los diferentes niveles y estamentos, y entre sus distintos miembros. La casa es un edificio fastuoso, feudal, majestuoso, grandilocuente, altivo e invulnerable, es también un hogar acogedor, un santuario sagrado, un castillo inexpugnable y un palacio ostentoso. Pero, sobre todo, es un grito, un símbolo, un lenguaje que proclama cómo sus habitantes entienden y dan a entender la vida.

Si pretendemos evitar en lo posible el aburrimiento, hemos de dosificar a lo largo de toda la narración la descripción de los paisajes y de los espacios.

Las obras de ficción se basan principalmente en la acción y en el movimiento. Sus factores fundamentales son los episodios que suceden y se suceden y, por lo tanto, el paso del tiempo ha de predominar sobre la quietud del espacio.

La descripción de los espacios ha de servir para dar sentido al correr del tiempo y, a veces, para proporcionar descanso a la lectura. Los lugares anodinos y pequeños, cuando están bien tratados, pueden ser grandes y sugerentes.

17.- La narrativa actual

Aunque es cierto que hoy se siguen escribiendo y leyendo libros de relatos de acuerdo con los modelos decimonónicos[9], hemos de reconocer que la narrativa actual ha cambiado sensiblemente. Es verdad que algunas obras nos recuerdan la novela romántica histórica y otras que, influidas por la fotografía, se aproximan al costumbrismo y narran episodios cercanos y cotidianos; otras veces, la atención a detalles vulgares de la realidad nos recuerda el naturalismo quizás enriquecido con las aportaciones de la psicología sobre comportamientos de hechos triviales. Pero, si prestamos atención a las publicaciones europeas y americanas importantes, llegamos a la conclusión de que, a partir del siglo XX, se produce una ruptura con el modelo realista. Como precedentes del cambio de rumbo en la novela del siglo XX los críticos citan a Flaubert, a Dotoiesvki, a Clarín e, incluso, a Valera.

Hemos de asumir que, si se alteran los hábitos sociales, las convenciones estéticas y, en general, las pautas de las relaciones humanas, es normal que cambie la novela. La narrativa del siglo XX, según Amorós ha roto todas las limitaciones convencionales y ha desintegrado la novela clásica en un intento logrado de captar más perfectamente una realidad que no es estable, sólida ni tranquilizadora. (*Op. cit.*: 43) Como imagen simbólica nos señala el cuento *El perseguidor* (1959) de Julio Cortázar en el que cuenta una historia metafísica que habla sobre el tiempo y sobre la persecución, y

[9] Quizás los autores más explícitos fueron Julio Cortázar, en su libro de 1960*, Los premios*, Buenos Aires, Sudamericana. Y Max Aub, 1968, en *Campo de almendros*, México, Joaquín Mortiz. Roland Barthes afirma que "ningún modo de escribir es más artificial que el que pretende describir la Naturaleza lo más fiel posible" (*El grado cero de la escritura*: 96).

"el mundo aparece lleno de agujeros, colándose a sí mismo".

Los cambios sociales, económicos, políticos y religiosos han sido tan radicales y rápidos que resultan difíciles de digerir: el racionalismo ha sido sustituido por el vitalismo[10] y, frente a la tranquilidad burguesa, se ha impuesto, al menos entre algunos escritores, los deseos de aventuras, las ansias de sueños y, sobre todo, la inquietud por vivir intensamente el momento presente. Unamuno, Sartre o Camus explican cómo el mundo aparece como algo esencialmente inestable, inquietante o en peligro. La novela, tanto en sus contenidos como en sus lenguajes, manifiesta la desorientación, el desorden, la incongruencia e, incluso, la contradicción. La realidad oscura se expresa con oscuridad y, por eso, es necesario que el lector se esfuerce para penetrar en el laberinto complicado de la escritura, de la vida.[11]

18.- Características generales de la novela actual

Tras la lectura comparada de las novelas más importantes -o al menos, las más leídas- durante los siglos XIX, XX y el comienzo del XXI, he llegado a la conclusión de que los rasgos diferenciadores principales de la novela actual son el hibridismo, el psicologismo, la profundización filosófica, la intensidad lírica, la resonancia sensorial y la polifonía.

1.- Hibridismo

En la novela actual se produce la ruptura de las fronteras que definen

[10] El vitalismo es básicamente una postura filosófica que considera que la "vida" (y por tanto los deseos, la situación concreta del individuo, sus emociones, etc.) es más básica que la razón, y que esta última surge de aquella, y no al contrario

[11] Cf. Unamuno, M. de, 1958, Del sentimiento trágico de la vida, Niebla, Abel Sánchez, San Manuel Bueno, mártir. El otro, Cómo se hace una novela. En Obras completas. Madrid, Editorial Afrodisio Aguado. Sartre, J. P., (1943), 1961, El ser y la nada, Buenos Aires, Editorial Ibero-Americana. (1946), 2004, El existencialismo es un humanismo, Barcelona, Edhasa. Camus, A., (1942), 2013, El extranjero, (1951), 2013, El hombre rebelde, Madrid, Alianza Editorial.

los diferentes géneros literarios. En una misma novela podemos identificar rasgos que caracterizan a las composiciones líricas, a las obras teatrales, a los ensayos o a los textos periodísticos. Como ejemplo nos puede servir *El lobo estepario* (1927) en la que el escritor suizo-alemán Hermann Hesse, combina diversos datos autobiográficos con reflexiones antropológicas, con análisis psicológicos y con episodios creados por su fantasía.

> *Érase una vez un individuo, de nombre Harry, llamado el lobo estepario. Andaba a dos pies, llevaba vestidos y era un hombre pero en el fondo era, en verdad, un lobo estepario. Había aprendido mucho de lo que las personas con buen entendimiento pueden aprender, y era un hombre bastante inteligente. Pero lo que no había aprendido era una cosa: a estar satisfecho de sí mismo y de su vida. Esto no pudo conseguirlo. Acaso ello proviniera de que en el fondo de su corazón sabía (o creía saber) en todo momento que no era realmente un ser humano, sino un lobo de la estepa. Que discutan los inteligentes acerca de si era en realidad un lobo, si en alguna ocasión, acaso antes de su nacimiento ya había sido convertido por arte de encantamiento de lobo a hombre, o si había nacido desde luego hombre, pero dotado de alma de un lobo estepario y poseído o dominado por ella, o por último, si esta creencia de ser un lobo no era más que un producto de su imaginación o de un estado patológico* (p. 51)

En un permanente ejercicio de introspección aplica criterios psicológicos, describe con detalles su crisis espiritual y la división que él sufre: la contradicción entre sus ansias de perfección humana, su sensibilidad artística, su inquietud moral y sus incontroladas reacciones hurañas, su inoportuna agresividad y su desarraigo familiar y social.

> *Muchas cosas viví en el pequeño teatro de Pablo, y ni una milésima parte de ello puede expresarse con palabras. Todas las*

muchachas que en alguna ocasión había amado fueron ahora mías; cada una me dio lo que sólo ella podía dar; a cada una le di yo lo que sólo ella podía tomar de mí.

Advertimos también una notable densidad poética evidenciada, sobre todo, en el empleo de imágenes sugerentes y en sugestivas adjetivaciones.

Mucho amor, mucha ventura, mucha voluptuosidad, mucho desasosiego también y desazón me fue dado a gustar; todo el amor desperdiciado de mi vida floreció de una manera encantadora en mi jardín durante esta hora de ensueño: estas flores delicadas, vivas flores ardientes, oscuras flores en trance de marchitez, llameante voluptuosidad, tiernos delirios, ígníferas melancolías, angustiosos desfallecimientos, radiante renacer. Hallé mujeres a las que sólo apresuradamente y en raudo torbellino se podía conquistar, y otras a las que era delicioso pretender durante mucho tiempo y con ternura; volvió a surgir de nuevo todo rincón incierto de mi vida, en el que alguna vez, aunque sólo hubiera sido por un minuto me llamara la voz del sexo, me inflamara una mirada femenina, me sedujera el resplandor de una piel nacarada de mujer, y ahora ganaba todo el tiempo perdido. (2002: 250-251)

Novelas históricas y autobiográficas

Las novelas históricas y autobiográficas son modelos de género híbrido porque, además de narrar episodios reales, en ellas se inventan hechos y se construyen situaciones imaginadas. Hemos de partir del supuesto de que el recuerdo de hechos reales siempre es incompleto, la memoria es parcial y la visión humana es perspectivista: la situación física, ética o psicológica desde la que miramos, determina nuestra interpretación de los episodios. Pero es que, además, la historia, por muy realista que pretenda ser,

está influida y, a veces, transformada por la imaginación hasta tal punto que no es exagerado afirmar que la historia es, al menos parcialmente, ficción y la autobiografía es, en parte, fábula. También es cierto que la ficción es, en cierta medida, copia de la realidad.

Para inyectar fantasía a historias personales o colectivas, la novela histórica también ofrece la posibilidad de usar procedimientos que permiten profundizar en la interpretación de sucesos oscuros y descubrir en los comportamientos unos significados que, a primera vista, nos resultan incomprensibles.

Algunas novelas como, por ejemplo, *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar (1903 – 1987), *El gatopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896 – 1957), *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco (1932 - 2016) y las abundantes e interesantes obras de nuestro ubetense/gaditano Jesús Maeso de la Torre, nos proporcionan ejemplos del interés que, en los últimos tiempos, ha suscitado el género histórico entre los lectores de diferentes edades. Algunos críticos consideran las obras de ficción histórica y autobiográfica son las pioneras en la creación de la novela moderna y en la renovación de las técnicas narrativas, pero hemos de tener en cuenta que nuestra historia de la literatura como, por ejemplo, *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554) nos ofrece precedentes en los que se critican los valores dominantes como la honra, y los vicios frecuentes como la hipocresía.

Algunos comentaristas opinan que la narrativa autobiográfica, al proporcionar la visión de los episodios relatados, pretende y a veces consigue que los lectores adoptemos posturas comprensivas e indulgentes ante comportamientos incorrectos o picarescos del protagonista.

En épocas distintas, en España, Inglaterra y Francia, diferentes autores, deseosos de renovar la ficción y de romper con las convenciones formales imperantes, han recurrido al empleo de la forma autobiográfica

convencidos de que, jugando con la ilusión de que hacen historia, despierte mayor curiosidad en los lectores.

En España Luis Goytisolo, Enrique Vila-Matas, Javier Marías o Antonio Muñoz Molina nos proporcionan ejemplos de hibridismo, de mezcla de ficción, de autobiografía y de reflexión sobre la función del escritor en la creación literaria y, por lo tanto, de las relaciones entre vida y literatura. En ellos se cuentan episodios reales de sus propias vidas mezclados con relatos ficticios más o menos verosímiles y con análisis sobre la tarea de la escritura. Estas obras nos aportan algunos datos que sirven para conocer la presencia de la «metaficción» -la reflexión sobre la naturaleza de la literatura- en la narrativa española, y nos pueden ayudar para analizar otras obras más significativas.

Luis Goytisolo, movido por el afán de bucear en las raíces de su situación vital y de sus tareas literarias, rememora recuerdos entrañables de su niñez y vivencias intensas de su juventud. La obra se inscribe, por lo tanto, dentro de la línea novelística autobiográfica, es una reflexión autocrítica sobre sus experiencias vitales y sobre el proceso personal de su escritura estableciendo analogías entre la actividad erótica, ciertos síndromes psicológicos y determinadas convicciones ideológicas.

> *Mis primeras experiencias narrativas datan justamente de esa época, a caballo entre el colegio y la universidad. Se trataba de mis primeros pasos como escritor, unos cuantos relatos más o menos breves, pero eran pasos dados no sólo a resultas de un impulso interno, sino, además, con la firme voluntad de llegar a ser tarde o temprano un verdadero novelista.* (p. 48)

Incluso refiere los consejos de un crítico literario al que, dudoso, le confió un texto para que calibrar su calidad y la posibilidad de publicación.

> *Uno de ellos,* Las Monedas*, fue leído por J. M. Castellet, quien*

me propuso publicarlo en la revista Laye*, pero ese número jamás llegó a ver la luz, y años más tarde, cuando ya contaba con obra publicada, opté por deshacerme de cuanto había escrito anteriormente, ese relato entre otros.* (*Ibidem*)

Quizás lo más importante sea la coincidencia que establece entre el comienzo de su actividad literaria y las primeras relaciones amorosas como "expresiones de una misma realidad profunda", dos sentimientos intensos, con apariencias enfermizas, cuyos respectivos objetivos no los alcanzó en la misma medida. (*Ibidem*)

Javier Marías y Vila-Matas nos presentan una reflexión sobre el papel del autor en la creación literaria y sobre las relaciones entre vida y literatura, entre autobiografía, el ensayo y la ficción.

Javier Marías en *Negra espalda del tiempo*, 1998, concebida como una continuación de *Todas las almas*, aunque en teoría desautoriza la lectura autobiográfica, el narrador relata la historia de un profesor español en la Universidad de Oxford, donde el autor fue docente. La combinación de la realidad y la ficción crea un ambiente de misterio en el que se desarrolla su actividad y refiere trabajos profesionales, recuerdos personales y biografías de escritores como Gawsworth, Wilfrid Ewart, Graham o Hugo Olaf De Wet. También narra la muerte de Juan Benet o la de su madre y la de su hermano mayor al que no conoció.

En *París no se acaba nunca*, Enrique Vila-Matas, 2003, relata el proceso de preparación de una conferencia que le encomendaron sobre la ironía, nos cuenta su estancia de dos años en la capital francesa, donde, siendo muy joven y con escaso dinero, escribe su primera novela que se titularía *La asesina ilustrada*, en una buhardilla que le arrendó la escritora Margarite Duras. Detalla anécdotas, menciona los artistas que conoció y reflexiona ampliamente sobre el concepto de "metaliteratura" y

"autobiografía", y muestra cómo se fue fraguando esa primera novela y las numerosas incertidumbres y dudas que ésta le provocó.

Antonio Muñoz Molina, en *El jinete polaco* (Premio Planeta 1991) también nos explica las claves familiares, sociales, políticas y culturales de su trayectoria biográfica. En su dilatado recorrido por los paisajes de su infancia, en sus evocaciones de las personas con las que convivió y en el relato de episodios que marcaron su posterior itinerario vital nos cuenta detalladas peripecias reelaboradas desde la nostálgica lejanía física y temporal. Incluso es capaz de dibujarnos la figura de su padre mucho antes de que lo fuera:

> *...pero no sé calcular su edad porque no distingo sus rasgos exactos ni tampoco las subdivisiones y enumeraciones abstractas de los años, y el tiempo de este anochecer no se parece al de mi vida de ahora, no fluye y se escapa como las horas y las semanas y los días de los relojes digitales y de los calendarios automáticos, gira huyendo y regresa en una tenue perennidad de linterna de sombras en la que el porvenir y todas las voces, los rostros, las canciones, los sueños, los nombres, sobre todo las canciones y los nombres, relumbran sin confusión en un presente simultáneo* (pp. 25 – 26)

Y, quizás lo más sorprendente es el detallado retrato que hace de su bisabuelo al que, por supuesto, no conoció:

> *Oigo las voces que cuentan, las palabras que invocan y nombran no en mi conciencia sino en una memoria que ni siquiera es mía, oigo la voz desconocida de mi bisabuelo Pedro Expósito Expósito que le habla a su perro y le acaricia la cabeza mientras los dos miran el fulgor de la lumbre con una expresión parecida en los ojos, oigo contar que lo trajo de Cuba y que el perro era casi tan viejo como él: ya sé que no es posible, pero que una cosa fuera imposible no le*

parecía a mi abuelo Manuel motivo suficiente para dejar de contarla, más aún, le hacía preferirla, de modo que decía que el perro sin nombre de su suegro había vivido hasta los setenta y cinco años con la misma naturalidad con la que explicaba que el rey Alfonso XIII le había pedido fuego una noche muy oscura en una callejuela del suburbio y que en la Sierra vivían criaturas mitad hombre y mitad caballo que eran feroces y misántropas y que en los inviernos de mucha nieve bajaban al valle del Guadalquivir exasperadas por el hambre y no sólo pisaban con sus cascos equinos las coliflores y las lechugas de las huertas, sino que llegaban al extremo de comer carne humana. (*Ibidem*: 27 y 28)

2.- Psicologismo

En mi opinión uno de los rasgos que mejor caracterizan a la novela actual es su profundización en el interior del narrador y de los personajes mediante la aplicación de los conocimientos psicológicos y, más concretamente, de algunas técnicas del psicoanálisis.

Es cierto que esta dimensión psicológica, que ha sido común a la mayoría de los relatos de ficción, progresivamente se fue acentuando durante el siglo XIX. Recordemos cómo En *El jugador* (1866) Fedor Dostoievski esboza el retrato de un hombre hundido, moralmente inestable e incapaz de hacer frente a su desgraciado destino determinado por la debilidad de su carácter. Es posible que Dostoievski escribiera esta obra en la que cuenta cómo Aleksei Ivanovich, un preceptor que acompaña en su viaje por Europa a un general ruso, con la intención terapéutica de liberarse de su pasión por el juego.

Aunque es cierto que esta obra posee un trasfondo autobiográfico también podemos considerarla como un análisis minucioso de los rasgos psicológicos que definen a una amplia variedad de personajes de diferentes países: la gallardía y la degradación del general ruso, el servilismo de los alemanes, el histrionismo de los polacos, la serenidad de los ingleses o la galanía de los franceses.

A partir de Proust *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) esta introspección alcanza una progresiva profundidad y es frecuente que, para explicar determinadas reacciones de los adultos, él recuerde unos episodios de la infancia como, por ejemplo, cómo, tras probar una magdalena logra "revivir" unos detalles que estaban totalmente olvidados. Otro autor bastante citado es el austriaco Robert Musil en su obra *El hombre sin atributos* (1943), en la que identifica las diferentes emociones recurriendo al ámbito de las experiencias inconscientes para descubrir y para explicar unas realidades que no son racionales y que se viven de manera instintiva. A veces, incluso, interpreta la naturaleza de las sensaciones identificando las asociaciones entre acciones automáticas con experiencias anteriores pertenecientes a ámbitos artísticos y, más concretamente, a la música.

> *A diferencia de Parménides, para Beethoven el peso era evidentemente algo positivo. "Der Schwer gefasste Entschluss", una decisión de peso, va unida a la voz del Destino ("es muss sein"); el peso, la necesidad y el valor son tres conceptos internamente unidos: sólo aquello que es necesario, tiene peso; sólo aquello que tiene peso, vale.*
>
> *Esta convicción nació de la música de Beethoven y, aunque es posible (y puede que hasta probable) que sus autores hayan sido más bien los comentaristas de Beethoven y no el propio compositor, hoy compartimos casi todos que la grandeza del hombre consiste en que*

carga con *su destino como Atlas cargaba con la esfera celeste a sus espaldas. El héroe de Beethoven es un levantador de pesos metafísicos.* (Milan Kundera, 1985: 41)

Este carácter psicológico nos resulta fácil de identificar si prestamos atención a la manera de mirar el interior de los personajes para penetrar en las motivaciones subjetivas de sus conductas. Se profundiza para descubrir los pensamientos, las sensaciones y las emociones que se identifican gracias a un ejercicio explícito de monólogo interior como, por ejemplo en *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos (1961) en el que expresa ese mundo que está próximo al inconsciente. Ésta es la razón por la que el discurso no es lógico y su formulación puede ser sintácticamente imperfecta y, a veces, incorrecta.

En *La insoportable levedad del ser* Tomás, al acordarse de Teresa con la que había convivido y disfrutado durante varios días experimentó unas sensaciones extrañas y hasta le temblaban las manos cuando imaginaba cómo al abrir la cerradura de su casa de Praga, sintiéndose enfermo de compasión experimentaba en su corazón el peso de la orfandad, de esa soledad que la envolvía:

El sábado y el domingo sintió la dulce levedad del ser, que se acercaba a él desde las profundidades del futuro. El lunes cayó sobre él el peso hasta entonces desconocido. Las toneladas de hierro de los tanques rusos no eran nada en comparación de aquel peso. No hay nada más pesado que la compasión. Ni siquiera el propio dolor sentido con alguien, por alguien, para alguien, multiplicado por la imaginación, prolongado en mil ecos.

Se hacía reproches para para no rendirse a la compasión y la compasión lo oía con la cabeza gacha, como si se sintiera culpable.

La compasión sabía que se estaba aprovechando de sus poderes y sin embargo se mantenía calladamente en sus trece, de modo que al quinto día de la partida de ella Tomás le comunicó al director del hospital (al mismo que después de la invasión rusa le llamaba a diario a Praga) que debía regresar de inmediato. (Kundera, 1985: 39*)*

3.- Profundización filosófica

Como ejemplo de profundización filosófica nos puede servir *El mito de Sísifo* (1942) en el que Albert Camus explora el concepto del absurdo que sitúa al ser humano apartado de su entorno al no hallar sentido a la vida. En sus cuatro partes reflexiona sobre la relación entre lo absurdo y diferentes cuestiones como el suicidio, la libertad, la religión, las ideas de algunos grandes escritores como, por ejemplo, Kafka. Proust se muestra cercano a las ideas de Bergson, y Joyce recupera algunas ideas estéticas de Aristóteles y de San Agustín en *El retrato del artista adolescente* (1916). Como es sabido, *La Comedia* de Dante es una formulación novelista del neoplatonismo renacentista.

De igual manera que la obra titulada *Así habló Zaratustra* de Nietzsche (1883), *La náusea* (1938), es un texto de ficción escrito por Jean Paul Sartre (1906 – 1980) análogo a *La caída* (1956) de Albert Camus (1913 – 1960). La obra de Borges es también profundamente filosófica. El argentino contó en alguna ocasión que, gracias a las sencillas explicaciones de su padre sobre ideas de Hume o del obispo Berkeley, él se inició en la práctica de la reflexión filosófica que después caracterizaría su obra. Algunos comentarios incluidos en la obra de Kundera también tienen contenidos filosóficos como, por ejemplo:

Digamos, por lo tanto, que la idea del eterno retorno significa cierta perspectiva desde la cual las cosas aparecen de un modo

distinto a como las conocemos: aparecen sin la circunstancia atenuante de su fugacidad. Esta circunstancia atenuante es la que nos impide pronunciar condena alguna. ¿Cómo es posible condenar algo fugaz? El crepúsculo de la desaparición lo baña todo con la magia de la nostalgia; todo, incluida la guillotina. (Kundera, 1985: 12)

O sobre las nociones de "tiempo" y "eternidad":

Si cada uno de los instantes de nuestra vida se va a repetir infinitas veces, estamos clavados a la eternidad como Jesucristo a la cruz. La imagen es terrible. En el mundo del eterno retorno descansa sobre cada gesto el peso de la insoportable responsabilidad. Ese es el motivo por el cual Nietzsche llamó a la idea del eterno retorno la carga más pesada (das schwerste Dewicht, trd. "el mayor peso").

Pero si el eterno retorno es la carga más pesada, entonces nuestras vidas pueden aparecer, sobre ese telón de fondo, en toda su maravillosa levedad. (*Ibidem*: 13)

También plantea unos problemas filosóficos tan serios como el suicidio, el valor de la vida o los contenidos de la verdad y de la mentira:

Vivir en la verdad: ésta es una fórmula que utiliza Kafka en su diario o en alguna carta. Franz ya no recuerda dónde. Aquella fórmula le llamó la atención. ¿Qué es eso de vivir en verdad? La definición negativa es sencilla: significa no mentir, no ocultarse, no mantener nada en secreto. Desde que conoció a Sabina, Franz vive en la mentira, Le habla a su mujer de un congreso en Ámsterdam y de unas conferencias en Madrid que jamás han tenido lugar y le da miedo ir con Sabina por la calle en Ginebra. Le divierte mentir y esconderse, precisamente porque no lo ha hecho nunca. Se siente agradablemente excitado, como buen alumno que hubiera decidido hacer novillos por una vez en su vida. (*Ibidem*)

Para Sabina vivir en la verdad es no mentirse a sí mismo, ni mentir a los demás, pero esto sólo es posible en el supuesto de que vivamos sin público porque pensar en el público es vivir en la mentira. Por eso ella no sufre por tener que ocultar su amor, y, por eso sólo así puede "vivir en la verdad". Por el contrario, Franz está seguro de que la división de la vida en una esfera privada y otra pública es la fuente de toda mentira: el hombre es de una manera en la intimidad y de otra en público.

> *"Vivir en la verdad" significa para él suprimir la barrera entre lo privado y lo público. Le agrada citar la frase de André Bretón acerca de que le gustaría vivir "en una casa de cristal" en la que nada sea secreto y en la que todos puedan verlo.* (Kundera, 1985:119-120)

4.- Intensidad lírica

Aunque es cierto que el carácter poético es una de las características permanentes del género narrativo, podemos advertir cómo desde los últimos años de siglo XIX se acentúa la intensidad lírica en gran parte de las novelas europeas y americanas. Sus rasgos esenciales son el intimismo, el monólogo interior, la densidad de figuras poéticas y la abundancia de imágenes dotadas de una notable fuerza expresiva.

Las obras narrativas de Rainer María Rilke (1875 – 1926), André Gide (1869- 1947), Gabriel Miró (1879 – 1930) o Franz Kafka (1883 - 1924) son consideradas como novelas líricas debido a la expresión directa del yo, a la manifestación de las sensaciones, de las emociones y a la interpretación subjetiva de los episodios cotidianos. Lo mismo podemos afirmar de *El lobo estepario* (1927) de Hermann Hesse (1877 -1962) porque, en gran medida, es una confesión de sus sentimientos y de sus deseos de superar sus crisis personales mediante la armonización de los valores éticos y estéticos, y la convergencia de la sabiduría del Oriente y la del Occidente. Otro de los

rasgos más característicos, en mi opinión, es el lenguaje sencillo e, incluso, melódico.

En un análisis minucioso de esta variedad narrativa, Ricardo Gullón identifica el lirismo de autores aparentemente tan alejados como, por ejemplo, Pío Baroja, Rafael Sánchez Ferlosio o Juan Rulfo. (1984: 12). Nos explica cómo el concepto y las fronteras de la novela lírica son tan borrosos que «cualquier tentativa de fijar uno y otras podría parecer prematura». Él señala que, lo mismo que ocurre en el ámbito poético, en este tipo de novelas podemos identificar «la presencia de un agente, narrador o personaje, en quien se opera la transformación del objeto percibido; algo así como su exaltación y su transfiguración». También indica que, debido a la intensidad metafórica, «su espacio verbal, hormiguea de sensaciones multiformes donde lo impalpable se hace palpable» (p. 18).

La obra de Marcel Proust, en la que penetra en el interior de sus sensaciones, emociones y pensamientos, nos proporciona abundantes ejemplos.

> *Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces, apenas había apagado la bujía, cerrábanse mis ojos tan presto que ni tiempo tenía para decirme: "Ya me duermo". Y media hora después despertábame la idea de que ya era hora de ir a buscar el sueño; quería dejar el libro, que se me figuraba tener aún entre las manos, y apagar de un soplo la luz; durante mi sueño no había cesado de reflexionar sobre lo recién leído, pero era muy particular el tono que tomaban esas reflexiones, porque me parecía que yo pasaba a convertirme en el tema de la obra, en una iglesia, en un cuarteto, en la rivalidad de Francisco I y Carlos V. Esta figuración me duraba aún unos segundos después de haberme despertado: no repugnaba a mi razón, pero gravitaba como unas escamas sobre mis ojos sin dejarlos*

darse cuenta de que la vela ya no estaba encendida. (1972: 11)

Ralph Freedman analiza novelas de Hermann Hesse, Andre Gide y Virginia Woolf con el propósito de enfocar el problema de la auto-consciencia. Identifica la ficción lírica como un tipo peculiar de novela en el que se utilizan procedimientos ficcionales para lograr una expresión estética de la experiencia análoga a la picaresca y a las alegorías. Valora positivamente esta posibilidad de sugerencias metafóricas que serían "imposibles de alcanzar por medios puramente narrativos» (Freedman, *op. cit.*: 7).

Milan Kundera, que frecuentemente utiliza recursos musicales o pictóricos, también nos ilustra sobre esas características de las novelas líricas en las que, además de confidencias, se reflexiona sobre las experiencias sensoriales y sobre el carácter estético de los sueños.

> *Además de explícitos, aquellos sueños eran hermosos. Esta es una circunstancia que se le escapó a Freud en su teoría de los sueños. El sueño no es sólo un mensaje (eventualmente un mensaje cifrado), sino también una actividad estética, un juego de la imaginación que representa un valor en sí mismo. El sueño es una prueba de que la fantasía, la ensoñación referida a lo que no ha sucedido, es una de las más profundas necesidades del hombre. Esta es la raíz de la traicionera peligrosidad del sueño. Si el sueño no fuera hermoso, sería posible olvidarlo rápidamente. Pero ella regresaba constantemente a sus sueños, volvía a proyectarlos, los transformaba en leyendas. Tomás vivía bajo el hipnótico encanto de la atormentadora belleza de los sueños de Teresa.* (Kundera, 1985: 66)

Luis Mateo Díez nos proporciona una amplia gama de comparaciones e imágenes metafóricas construidas mediante diferentes fórmulas sintácticas como, por ejemplo, al explicar la noción de "felicidad":

La felicidad se esparce y cuaja, como la nieve, para luego derretirse porque nunca es duradera, aunque no está mal señalar un recuerdo en el inicio de lo que nunca olvidaremos. (*Op. Cit.*: 95)

5.- Resonancia sensorial

Debido a la influencia de los lenguajes audiovisuales, fílmicos y publicitarios, en la narrativa actual se amplían las descripciones sensoriales y se intensifican las imágenes que evocan impresiones corporales. Para explicar el significado de los objetos y los mensajes que transmiten los comportamientos humanos, se aplica la vista, el tacto, el oído, el olfato y el gusto. El mundo es un escenario en el que los colores, los sabores, los sonidos, los olores, las formas y los tamaños transmiten informaciones que, a veces, proporcionan las claves para interpretar los significados de los episodios. A partir de las sensaciones se profundiza en los niveles más hondos del conocimiento gracias a la intervención del lenguaje literario.

Viendo, tocando, escuchando, oliendo y saboreando no sólo exploramos el entorno y descubrimos las características de los mensajes que nos lanzan los objetos, sino que, además, penetramos en el interior de nuestras propias emociones. El permanente cambio de los colores, de los sonidos y de los olores del paisaje constituye claves para interpretar los estados de ánimo de los personajes. La descripción, por ejemplo, de los colores rojizos que tiñen el cielo en un atardecer de otoño; el olor a café y a tostadas en una de las mañanas frías de invierno; el sonido de las gotas de lluvia al repiquetear en la ventana; el tacto de las sábanas limpias recién cambiadas nos hacen disfrutar de intensos recuerdos infantiles. Y es que la memoria del pasado siempre está influida por la acción de la imaginación. Luis Mateo Díez nos lo explica de manera sencilla y profunda:

> *Se vive cualquier cosa, una mirada inadvertida o el roce de un pie debajo de la mesa, y se acaba recordando lo que pudo ser y no fue. Lo que se vive no da más de sí, lo que se recuerda es casi siempre lo que se pudo vivir y no se vivió. No hay recuerdo que no contenga algo de fantasía.* (2003: 64)

Todos hemos experimentado cómo la fragancia de un perfume, el sabor de una fruta, la vibración de una cuerda o el calor de unas manos nos han trasladado a mundos de ensueños.

> *La práctica de la pintura al óleo me reveló no sólo la sensualidad del acto mismo de pintar -el tacto de la pincelada, los olores del aguarrás y el óleo- sino también la riqueza conceptual que es capaz de encerrar un cuadro de pequeñas dimensiones. Supongo que fue el descubrimiento de las posibilidades del poema en prosa lo que finalmente decantó mi vocación del lado de la escritura, una vocación que, gracias a esos pinceles y esas pinturas, llegó a quedar en suspenso durante cierto tiempo.* (Goytisolo, 1992: 60-61)

Las nuevas tecnologías, en especial las informáticas, determinan unos notables cambios en la manera de escribir y de leer los textos narrativos. Esquemáticamente señalamos las nuevas formas de narraciones rápidas, las pinturas intensamente visuales y las proyecciones múltiples dependientes de las diferentes perspectivas desde las que se enfocan los episodios como si se tratara de secuencias fílmicas. La interpretación y la valoración de los episodios dependen de la perspectiva personal, de la situación humana desde donde los contemplemos y, sobre todo, desde el grado de participación que el narrador y cada uno de los personajes los vivan. Se reducen las descripciones, abundan los diálogos, los argumentos suelen ser lineales y sencillos, y la acción, a veces, es trepidante.

Amelia Fernández afirma y demuestra cómo el fenómeno reciente que más ha influido en los cambios de hábitos de lectura ha sido la irrupción de las tecnologías, en especial las informáticas. Analiza la influencia de los nuevos medios en la industria del libro, las modernas formas de lectura aparejadas al medio en sí y la influencia concreta en el trabajo creativo de los escritores.

https://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/Ameliafernandez.htm

Las cualidades sensibles de los objetos descritos transmiten mensajes y poseen valores en la medida en la que nos producen placer. Pero es un deleite que no sólo se disfruta por los sentidos, que no es sólo sensual, sino también delicado y refinado hasta tal punto que podemos calificarlo de estético. Esa es la razón por la que la Literatura Comparada estudia la relación entre los textos escritos y la pintura, la música, la escultura y la arquitectura.

6.- Polifonía

Este concepto de "polifonía" -también llamado "novela coral"-, fue desarrollado por el ruso, teórico y filósofo del lenguaje, Mijail Bajtin (1895 -1975) en el marco de sus estudios sobre narratología y teoría literaria. Está tomado del lenguaje musical y nos sirve para definir los relatos literarios en los que varias voces manifiestan sus distintas interpretaciones -"melodías"- de un mismo episodio pero que, en conjunto, componen un mensaje "armónico". De manera muy general podemos afirmar que la polifonía literaria consiste en "conjugar" diferentes diálogos en un texto que, a pesar de las distintas visiones de los narradores y de los personajes, se transmite un mensaje global coherente y "armonizado".

Pero, en su sentido más estricto, la polifonía narrativa es una técnica literaria que consiste en la inclusión dentro de la narración principal uno o

varios relatos entrelazados. Un ejemplo muy conocido es *Cumbres borrascosas,* cuya autora Emily Brontë utiliza una estructura innovadora que ha sido comparada con un conjunto de muñecas de matryoshka. En ella Nelly explica, desde diferentes perspectivas, varias concepciones sociales: es, por lo tanto, una manera de "conjugar" posiciones ideológicas dispares. Los críticos suelen catalogar esta novela como uno de los precedentes de las obras de ficción modernas y postmodernas.

Podríamos remontarnos, incluso, a *La Odisea* de Homero o a *Las mil y una noches*, esa serie de cuentos supuestamente compilados por Abu Abd-Allah Muhammad el-Gahshigar. Como es sabido, ya utilizan la forma de relatos enmarcados. En la actualidad podemos considerar *La colmena* (1951) como ejemplo de novela coral. En ella Camilo José Cela coordina polifónicamente una amplia variedad de historias sin perder nunca el compás. Traza un complejo cuadro del Madrid de la postguerra en el que abundan gente corriente, criaturas desvalidas y personajes mezquinos entrelazados en la tarea del vivir en común como, por ejemplo Pepe, el camarero, una mujer usurera, "que se come el pan de los pobres", dos niños de cuatro o cinco años que "juegan aburridamente", Doña Rosa, metida en la cocina, Gabriel, don Pablo o doña Pura.

7.- Invitación a la intervención del lector

A mi juicio, otro de los rasgos característicos de la narrativa actual es la intensificación de la oferta para que intervenga el lector en el proceso inacabado de la escritura. Esta peculiaridad convierte al texto en una propuesta para que el lector, tras imaginar varias posibilidades, se determine por una de ellas. Podemos aceptar, por lo tanto, que, hasta cierto punto, actúa como co-autor, como colaborador del texto final.

Esta nueva fórmula de lectura está propiciada por el actual periodismo

interactivo que, como es sabido, gracias a las nuevas tecnologías hace posible y potencia una interactividad que antes no era posible. El lector, por lo tanto, deja de ser un espectador pasivo para convertirse en un agente que participa en la construcción de la novela. Aunque también es cierto que con la lectura tradicional la interpretación de un texto era, en cierta medida, una tarea interactiva, Roland Barthes en *S/Z* en 1970 ya propone una textualidad abierta, eternamente inacabada.

> *El texto, en su conjunto, es comparable a un cielo, llano y profundo a la vez, liso, sin bordes y sin referencias; como el augur que recorta en él con la punta de su bastón un rectángulo ficticio para interrogar, de acuerdo con ciertos principios, el vuelo de las aves.* (págs. 9-10)

Él la llevó a la práctica en sus *Discursos de un fragmento amoroso* (2011), un calidoscopio en el que cada texto remite a otro reproduciendo así la obsesiva repetición del pensamiento enamorado porque "es pues un enamorado el que habla y dice."

Ulises de Joyce (1992) y *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar son propuestas de asociaciones libres -y a veces caóticas- de monólogos interiores abiertos a múltiples interpretaciones que nos dejan a los lectores la ocasión de elegir un camino entre varios posibles e, incluso, la posibilidad de modificar la obra.

Otra de las propuestas de escritura *colaborativa*, también denominada "hiperficción constructiva", son los textos narrativos redactados mediante la colaboración entre varios autores, en especial gracias a la utilización de las "nuevas tecnologías". El lector, por lo tanto, se convierte así en co-autor que ha de llenar los espacios y los tiempos vacíos. A veces, el regreso al pasado mediante el recuerdo creativo, nos estimula para que vivamos más intensamente los instantes actuales de bienestar. Especial interés despierta la

obra de Proust -*En busca del tiempo perdido*-. Las técnicas del "flash-back" y la de la elipsis -tiempos vacíos- se convierten en unos de los recursos más habituales en este tipo de literatura contemporánea.

El libro electrónico también ha facilitado nuevas formas de "edición interactiva" ya que, a veces, incluye glosario, refranes y concordancias, y admite la posibilidad de organizar "tertulias" en la que participen varios internautas.

8.- Hondura humana

Tras la lectura inevitablemente incompleta de textos narrativos y de comentarios críticos de los últimos años, llego a la conclusión de que la ficción actual es -o pretende ser- una profundización en los fondos humanos/inhumanos de la vida sobre nuestro planeta. Aunque es cierto que la creación literaria siempre ha sido un cauce privilegiado para indagar en las raíces íntimas de los comportamientos humanos, hemos de reconocer que, en la novela actual, las interpretaciones de los narradores, los comportamientos de los personajes y las fórmulas empleadas en el desarrollo de las tramas pretenden ahondar explícitamente en la intimidad de las vivencias humanas.

Luis Mateos Díez, por ejemplo, en *El eco de las bodas* (2003), no sólo relata el hecho de que de las tres bodas que coincidieron en los Salones Coralina de las afueras de la ciudad de Doza dos consumaron el fracaso de las parejas protagonistas y una sobrevivió con la relativa felicidad de cualquier vulgar matrimonio, sino que indaga y descubre los orígenes de las separaciones conyugales:

> *En realidad, la desidia venía siendo el caudal subterráneo de la convivencia de la pareja, un rumor remansado que ayudaba a que*

todo discurriera entre ellos con ese desánimo que frecuentemente se achaca a las ilusiones perdidas. (p. 11)

Profundiza aún más para descubrir algunos de los imprevisibles factores que influyen en el debilitamiento del amor como, por ejemplo, la dificultad para comunicar esas emociones íntimas que turban el bienestar y agitan la paz interior.

> *Siempre existe alguna incertidumbre en el amor, cada cual guarda sus secretos, sus indecisiones por encima de los resquemores. Es más fácil confesar alguna incomodidad, hacer explícito un requerimiento o un disgusto, que intentar comunicar una desazón, algo más extraño y subterráneo, una de esas emociones que ni tienen nombre ni forma y que, sin embargo, nos amargan el día o nos llenan de dudas y conjeturas.* (*Ibidem*: 16)

Otra de las características de este modelo de novela contemporánea es que los protagonistas, precisamente por su normalidad, definen sus peculiares visiones del mundo más que por sus palabras por sus acciones y reacciones, por sus actitudes y comportamientos. En la *Familia de Pascual Duarte* (1942), por ejemplo, Camilo José Cela profundiza en los mundos misteriosos de la niñez y de la adolescencia. No se narran grandes hechos para abordar cuestiones humanas como la soledad, la enfermedad, el sufrimiento, el dolor, la vejez, la esperanza y la desesperación, sino que se reconoce que es posible desvelar las raíces ocultas de los comportamientos cotidianos aparentemente intrascendentes y descubrir el misterio que encierran unos hechos concretos que alcanzan una proyección universal. *Los premios* (1960) de Cortázar puede servirnos también de ejemplo.

Podríamos afirmar, incluso, que se privilegia la narración sobre la descripción de los espacios cuya indeterminación los hacen más sugerentes. Frente a la novela tradicional que es lineal, cronológica o lógicamente, la

novela contemporánea, como ocurre con la obra de Proust, sigue unos círculos concéntricos y, podríamos decir que es “sinfónica” porque, como dije anteriormente, cada protagonista sigue su propia trayectoria paralela o entrecruzada con las de los demás, pero respetando el mismo compás y contribuyendo a la armonización de valores vitales.

De manera diferente a la novela tradicional cuyo narrador es omnisciente y todopoderoso porque conoce hasta los pensamientos más íntimos de los personajes, en la novela actual los conocimientos del narrador expresan los datos -inseguros y parciales- que él conoce desde la perspectiva parcial en la que está situado.

19.- Nociones básicas sobre los relatos cortos

El creciente interés de los amantes de las letras por los relatos breves y, sobre todo, el hecho constatado de que estos textos suelen constituir los primeros pasos de la actividad escritora nos aconsejan ofrecer unas nociones elementales sobre su naturaleza, sobre sus principales subgéneros y unas pautas elementales que orienten su lectura, fundamenten su comentario crítico y ayuden a su elaboración.

Parto de supuesto de que, aunque es cierto que estas composiciones guardan una estrecha analogía con las demás narraciones, su brevedad determina unos rasgos formales propios. Advierto, además, que su condensación, en vez de suponer una mayor facilidad para su elaboración, implica una notable dificultad ya que su menor extensión en relación con la novela y su aparente simplificación originan unas consecuencias formales y estratégicas que hemos tener cuenta.

Doy por supuesto que, en su elaboración, podemos emplear todos los elementos y los principales recursos de los textos narrativos largos, aunque, como es natural, en menor abundancia y con menor desarrollo que éstos. Si la novela es extensa, el relato breve es -ha de ser- intenso y completo. La historia y la caracterización de los personajes han de ser suficientes para identificar las razones de sus comportamientos. Por eso hemos de desarrollar la habilidad de usar la elipsis, la supresión de los datos innecesarios.

Frente a Poe, que caracteriza al cuento por su intensidad expresiva, por la tensión emotiva y por su perfección formal -ha de ser breve pero

completo-, en la actualidad, existe la tendencia a la composición abierta e incompleta, que sugiere y requiere la colaboración del lector.

La utilización del cuento como vehículo de transmisión de ideas es una opción comunicativa que se apoya en el atractivo de la anécdota frente a la abstracción, en el interés de las historias frente a los razonamientos.

Bibliografía básica

Obras literarias comentadas

Alighieri, D., 1304 -1321, *La divina comedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2013.

Benet, J., 1967, *Volverás a Región*, Barcelona, Ediciones Destino.

Brontë, E., 2017, *Cumbres borrascosas*, Madrid, Cátedra.

Caballero Bonald, 1988, *En la casa del padre,* Barcelona, Plaza & Janés.

Camus, A., 1942, *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

Cela C. J., 1942, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Ediciones Destino.

-1951, *La colmena,* Buenos Aires, Emecé editores.

Cervantes, M. de, 1605, *Don Quijote de la Mancha,* Edición digital basada en la edición de Madrid, Ediciones de La Lectura, 1911-1913. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quijote-de-la-mancha-6/html/05f86699-4b53-4d9b-8ab8-b40ab63fb0b3_22.html#I_173_

Dostoievski, F., 1866, *El jugador,* Madrid, Alianza Editorial, 2011.

Goytisolo, L., 1992, *Estatuas con palomas*, Barcelona, Ediciones Destino.

Hesse, H., 2002, *El lobo estepario,* Madrid, Alianza Editorial.

Joyce, J., 1916, *El retrato del artista adolescente*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

Kafka, F., 1915, *La metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Kundera, M., 1985, *La insoportable levedad del ser,* Barcelona, Tusquets Editores.

Malraux, A., 1933, *La condición humana*, París, Gallimard, ed. Esp. Barcelona, Edhasa, 2017.

Martín-Santos, L., 1961, *Tiempo de Silencio*, Barcelona, Seix Barral.

Mateo Díez. L., 2003, *El eco de las bodas,* Madrid, Austral.

Monteroso, A., 1972, *Movimiento perpetuo,* México, Joaquín Mortiz.

Muñoz Molina, A., 2005, *El jinete polaco,* Barcelona, Planeta.

Musil, R., 1943, *El hombre sin atributos,* Barcelona, Seix Barral, 2010.

Pérez Galdós, B., 1870, *La fontana de oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.

Proust, M., 1911, *En busca del tiempo perdido. Por el dominio de Swam* Traducción de Pedro Salinas*,* 1972, Madrid, Alianza Editorial.

Quiñones, F., 1983, *La canción del pirata,* Barcelona, Planeta.

Sánchez Ferlosio, R., 1956, *El Jarama,* Barcelona, Destino.

Vila-Mata, E., *El viaje vertical*, 1999, Barcelona, Anagrama.

Yourcenar, M., 1988, *Alexis o el tratado del inútil combate*, Barcelona, RBA Editores.

Obras teóricas y críticas

Albaladejo, T., 1986, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa,* Alicante, Universidad.

- 2019, *Semántica de la narración: la ficción realista,* Madrid, Taurus.

Amorós, A., 1989, *Introducción a la novela contemporánea,* Madrid, Cátedra.

Aristóteles, *Poética,* Traducción de Juan García Bacca, Caracas, Universidad Central, 1982.

Asís Garrote, M. D. de, 1990, *Última hora de la novela en España*, Madrid.

Bal, M., 1987, *Teoría de la narrativa,* Madrid, Cátedra.

Barthes, R., 1968, *Lo verosímil,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

- 1980, *S/Z,* Madrid, Siglo XXI (1980).

- 1982, *Littérature et Réalité,* Paris, Du Seuil.

- 2011, *Discursos de un fragmento amoroso*, Madrid, Siglo XXI.

Beser, S., 1972, *Leopoldo Alas Teoría de la novela española,* Barcelona, Editorial Laia.

Bobes Naves, C., 1978, *Comentarios de textos literarios,* Madrid, Cupsa.

- 1982, *Teoría general de la novela,* Madrid, Gredos.
- 1993, *La novela,* Madrid, Síntesis.
- 2018, *El personaje literario en el relato,* Madrid, CSIC.

Booth, W., 1968, *The Rethoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago.

Casalduero, J., 1943, *Vida y obra de Galdós*, Buenos Aires, Losada.

Freedman, R., 1972, *La novela lírica*, trad. de José Manuel Llorca, Barcelona, Barral Editores.

García Gual, C., 1988, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Ediciones Istmo.

Garrido Domínguez, A., 1993, *El texto narrativo,* Madrid, Síntesis.

Gullón, R., 1984, *La novela lírica*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Hernández Guerrero, J. A., 2005, *El arte de escribir*, Barcelona, Ariel.

- *Literatura y metaliteratura,* en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-y-metaliteratura/html/c8a65e53-b55b-4c03-a67c-3e3c2468ec35_2.html#I_0_
- *El arte de la escritura literaria,* en
- http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccr6f8

Hernández Guerrero, J. A. y García Tejera, M. C., 1995, *Orientaciones prácticas para el comentario crítico de textos,* Sevilla, Algaida.

- 2005, *Teoría, Historia y Práctica del comentario literario,* Ariel, Barcelona.

Ledesma Pedraz, M. (ed.), 1999, *Escritura autobiográfica y géneros* literarios, Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén.

Lessing, G. E., 1977, *Laocoonte,* Madrid, Editora Nacional. Ed. Original en 1766.

Lukács, G., 1974, *Teoría de la novela*, Madrid, Grijalbo.

Malraux, A., 2017, *La condición humana,* Barcelona, Edhasa.

Paraíso, I., 1995, *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis.

Ramírez Molas, P., 1978, *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid, Gredos.

Randal, R., 2003, *Escribir ficción,* Barcelona, Paidós.

Robbe-Grillet, A., 2010, *Por una nueva novela*, Buenos Aires, Editorial Cactus.

Rodríguez Pequeño, F. J., 1995, *Ficción y géneros literarios,* Madrid, Universidad Autónoma.

Sobejano, G., 1970, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española.

-1989, «Novela y metanovela en España», en *Ínsula*, n.º 512-513, Agosto-Septiembre: 4-6.

Valles Calatrava, J. R., 1994, *Introducción histórica a las teorías de la narrativa,* Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

- 1999, *El espacio de la novela. El papel del espacio narrativo en* La ciudad de los prodigios, *de Eduardo Mendoza,* Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

Villanueva, D., 1992, *Teoría del realismo literario,* Madrid, Espasa Calpe.

- 1994, *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus.
- 2006, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela,* Madrid, Marenostrum.

Volpi, J., 2011, *El cerebro y el arte de la ficción,* Madrid, Santillana.

VV. AA., 1997, *Teorías de la ficción literaria,* Madrid, Arco/Libros.

Yurkiévich, S. 1996, *La Movediza Modernidad*, Madrid, Taurus.