

TESIS DOCTORAL ELABORADA EN RÉGIMEN DE COTUTELA ENTRE LA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA Y LA UNIVERSIDAD DE VARSOVIA



**Universidad de Granada**



**UNIWERSYTET  
WARSZAWSKI**

Programa de doctorado de la Universidad de Granada  
Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada  
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura  
Studium Diktoranckie Wydziału Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego

**ARQUITECTURA DE LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL  
(2006-2014)**

**MARCIN KOŁAKOWSKI**

**DIRECTORAS:**

**URSZULA ASZYK-BANGS**

**Y**

**MARÍA ÁNGELES GRANDE ROSALES**

**VARSOVIA/GRANADA 2016**

Editor: Universidad de Granada. Teis Doctorales

Autor: Marcin Marek Kolakowski

ISBN: 978-84-9125-669-4

URI: <http://hdl.handle.net/10481/44075>

**Rodzicom, Marii i Jerzemu Kołakowskim, za cierpliwość i wsparcie.**

**Para mis padres. Por su paciencia y apoyo.**

# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	8
INTRODUCCIÓN .....	9
I Presentación de la problemática .....	10
II El contexto posmoderno .....	11
III Especificidad del posmodernismo en España .....	15
IV Novela española actual.....	19
V Selección y justificación del corpus .....	27
VI Plan del trabajo.....	30
CAPÍTULO I: BASES ARQUITECTÓNICAS Y TEÓRICO-LITERARIAS DE LA METODOLOGÍA .....	32
1.1. La teoría arquitectónica como premisa metodológica .....	32
1.2. Uso del aparato terminológico de la arquitectura en las teorías posmodernas .....	33
1.3. Afinidades entre la teoría de la literatura y la teoría de la arquitectura ....	35
1.4. Los principios del análisis arquitectónico.....	38
1.5. Narratología posclásica y <i>close reading</i> .....	40
1.6. Procedimiento analítico .....	43
CAPÍTULO II: ELEMENTOS TÉCNICOS DE LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL .....	47
2.1. La sensorialidad en los textos narrativos .....	47
2.2. Paratextos .....	49
2.3. Títulos .....	52
2.3.1. Títulos con referencias externas .....	55
2.3.2. Títulos autorreferenciales.....	60
2.3.3. Títulos con referencias internas .....	62
2.4. Epígrafes.....	68
2.4.1. Epígrafes que establecen una relación entre el título y el epígrafe.....	69
2.4.2. Epígrafes que comentan o anuncian la temática de la obra.....	70

2.4.3. Epígrafes que comentan o anuncian la forma de la obra .....	72
2.4.4. Epígrafes que constituyen una dedicatoria implícita.....	74
2.5. Dedicatorias .....	77
2.6. Instancia prefacial.....	78
2.7. Índices.....	81
2.8. Intertítulos.....	83
2.9. Otras modalidades paratextuales.....	86
<b>CAPÍTULO III: ELEMENTOS VISUALES DE LA NOVELA ESPAÑOLA</b>	
<b>ACTUAL.....</b>	<b>89</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>89</b>
3.1. Distribución de los blancos .....	92
3.2. Cursiva.....	97
3.3. Paréntesis.....	101
3.3.1. Contenidos esenciales de los paréntesis.....	105
3.3.2. Contenidos facultativos de los paréntesis .....	107
3.4. Otros elementos que potencian la visualidad del texto .....	118
3.4.1. El uso de la mayúscula .....	118
3.4.2. Negrita, fuentes y tamaño de letra.....	120
3.4.3. Maquetación periodística.....	123
3.4.4. Escritura en columnas .....	126
3.5. Imágenes .....	128
<b>CAPÍTULO IV: ELEMENTOS CIRCUNSTANCIALES DE LA NOVELA</b>	
<b>ESPAÑOLA ACTUAL.....</b>	<b>139</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>139</b>
4.1. Circunstancialidad literaria.....	145
4.1.1. <i>Double coding</i> y principio de placer .....	145
4.1.2. Lo fantástico .....	146
4.1.3. Ciencia ficción .....	151
4.1.4. Afinidades con otros géneros novelescos y textuales .....	157
4.1.5. El código posmodernista.....	162

4.1.5.1. Inventarios y enumeraciones .....	164
4.1.5.2. Parodia de las explicaciones .....	166
4.1.5.3. Estrategias de caja china .....	170
4.1.5.4. El mundo como constructo lingüístico .....	177
4.2. Circunstancialidad extraliteraria .....	182
4.2.1. Lo televisivo .....	183
4.2.2. Tecnologías de la información y la comunicación .....	191
<b>CAPÍTULO V: ELEMENTOS EXPRESIVOS DE LA NOVELA ESPAÑOLA</b>	
<b>ACTUAL .....</b>	<b>199</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>199</b>
5.1. Metaficción .....	202
5.1.1. Teoría de la metaficción .....	202
5.1.2. Metaficción explícita.....	204
5.1.2.1. Reflexión sobre la escritura.....	204
5.1.2.2. Reflexión sobre el proceso de la transcripción de la memoria.....	210
5.1.2.3. Reflexión sobre el lenguaje narrativo .....	213
5.1.3. Metaficción implícita .....	215
5.1.3.1. Reflexión sobre el género novelesco y sus técnicas de narración..	215
5.1.3.2. Reflexión sobre una novela concreta .....	224
5.2. Ironía.....	225
5.3. Sátira .....	233
<b>CAPÍTULO VI: ELEMENTOS FORMALES Y LA COHERENCIA DE LA</b>	
<b>CONSTRUCCIÓN .....</b>	<b>240</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>240</b>
6.1. Tipos de componentes de las novelas analizadas .....	241
6.1.1. Componentes textuales .....	244
6.1.2. Componentes visuales, híbridos y otros .....	247
6.2. Relaciones entre los componentes y la totalidad de la obra .....	248
6.2.1. Integración por redundancia .....	252
6.2.2. Integración por subordinación .....	262

6.2.3. Integración por congruencia .....	273
6.2.4. Integración por fusión .....	281
CONCLUSIONES .....	293
NOTAS BIO-BIBLIOGRÁFICAS SOBRE LOS AUTORES DE LAS NOVELAS ANALIZADAS .....	317
ÍNDICE DE TABLAS, GRÁFICOS, ILUSTRACIONES E IMÁGENES .....	322
Índice de tablas .....	322
Índice de gráficos .....	322
Índice de imágenes provenientes de las novelas del corpus.....	323
Índice de ilustraciones .....	324
RESUMEN .....	325
STRESZCZENIE .....	327
SUMMARY .....	329
BIBLIOGRAFÍA.....	331
Ediciones de las novelas analizadas .....	331
Bibliografía general.....	333

## **AGRADECIMIENTOS**

Deseo expresar en estas páginas mi más sincero agradecimiento a las profesoras Urszula Aszyk-Bangs y María Ángeles Grande Rosales por la dirección de esta tesis doctoral, por todo el esfuerzo que ello ha supuesto. También a mi familia y mis amigos que me han apoyado con generosidad y afecto en la tarea de la elaboración de la presente tesis: Kamil Seruga, Karolina Felberg-Sendecka, Barbara Barysz, Paulina Nalewajko, Joanna Szukała, Cristina Serrano Baixauli, Silvia Datteroni, Janneth Español, Carlos Martín, Miriam de Saxe Drucki-Lubecki, Konstanty Szydłowski, Julian Potrzebny, Mateusz Karoń, Monika Krauze, Justyna Gregorowicz, Andrzej Klimek, Rafał Socha, Radosław Stańko, Katarzyna Moszczyńska, Estrella Gallego, Agata Gołąb, Paulina Gozdur, Dorota Brzozowska y Dominika Jarzombkowska.

Gracias a todos por los años de conversaciones emocionantes e inspiradoras sobre el tema que forma una parte tan importante de nuestras vidas: la literatura.



## INTRODUCCIÓN

Es innegable que hacer teoría en directo, en vivo, examinando fenómenos sobre los que no hay distancia histórica (ni distancia personal), es peligroso. Claro que sí, pero hay algo más peligroso aún: no hacerlo (Mora, 2012: 118).

La cita inicial, proveniente del libro *El lectoespectador* de Vicente Luis Mora, escritor y teórico, expresa una opinión que comparto y el presente estudio va a confirmar, es decir, alude a mi interés principal en el análisis de las obras narrativas más recientes y expresa de manera explícita mi rechazo de la “pasividad prudente” crítica frente a lo contemporáneo. En mi opinión, es necesario estudiar los fenómenos literarios coetáneos para poder comprender los procesos a los que se somete la literatura de hoy. En este trabajo me voy a ocupar de la transformación de la novela española, la que se pone de relieve en los últimos años y, especialmente, del funcionamiento y finalidad de algunas técnicas narrativas consideradas innovadoras y representativas de lo que algunos críticos, como Mario Kunz, han denominado “la nueva vanguardia”.

A pesar de algunas reticencias y dificultades preliminares relativas a la insuficiencia de estudios académicos dedicados a las novelas que voy a examinar, he decidido emprender, con todos sus riesgos, la tarea de indagar sobre los fenómenos literarios de nuestro presente cultural. Este siempre representa una dialéctica de cambio y su esencia resulta difícil de aprehender. No obstante, creo que abstenerse de estudiar el presente significa renunciar a comprender el imaginario de nuestro tiempo, desentrañar lo que sucede aquí y ahora. Uno de los críticos de la historia de la teoría arquitectónica más destacados, Sigfried Giedion, observa una tendencia preponderante entre los académicos que consiste en desconfiar de la posibilidad de analizar las manifestaciones artísticas, sociales, económicas, etc. de su propio presente y la preferencia prudente por una distancia histórica capaz de asegurar la relevancia y adecuación del razonamiento crítico. Sin embargo, como señala dicho estudioso, la tarea más válida no debería consistir en investigar el pasado para aprender sobre el presente, sino más bien en analizar el presente para entender el pasado (1967: 6-9).

Teniendo en cuenta la complejidad de los fenómenos literarios contemporáneos y las dificultades que supone la definición exacta de lo novedoso e innovador en el campo de la narrativa, es preciso presentar, aunque sea brevemente, el contexto definido por la crítica como posmoderno y su especificidad en el ámbito español, así como es también

necesario definir la noción de “novela actual” y aclarar la confusión terminológica acerca de la denominaciones de la narrativa contemporánea, para poder indicar a continuación los criterios de inclusión y exclusión de las obras literarias en el corpus de las novelas analizadas. Tras estas aclaraciones, voy a dedicar su siguiente apartado a los presupuestos metodológicos de mi investigación, exponiendo primero las premisas de los estudios de la arquitectura contemporánea y su afinidad con las teorías de la literatura reciente, para luego ampliar la perspectiva de la metodología con las aportaciones de la narratología posclásica y de la técnica de *close reading* (en el sentido restringido que se explica a continuación), que de hecho constituyen la base de mis planteamientos teóricos.

## **I Presentación de la problemática**

En los últimos diez años se ha observado en España un cambio sustancial, tanto en el modo de narrar como en la comprensión del género literario de la novela, lo que viene confirmado por numerosos textos narrativos y teóricos. Cuando en el año 2006 Agustín Fernández Mallo publica *Nocilla Dream*, la primera parte de la trilogía *Nocilla*, varios críticos la califican de transgresora e innovadora gracias a la forma fragmentada de su escritura. La novela, a pesar de varios reproches relativos a su supuesta inadecuación a dicho género literario, tuvo repercusiones casi instantáneas en la creación y teorización literarias acerca de lo novelesco. A veces categorizada como una novela *indie* (independiente), un término proveniente de la teoría de la música contemporánea, ha encontrado una serie de imitadores y continuadores, a los que se suele llamar “Generación Nocilla”.

En uno de los escasos trabajos críticos en los cuales se comentan algunas novelas del corpus de la presente investigación<sup>1</sup>, la tesis doctoral de Jara Calles titulada *Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*, la autora observa:

Teniendo en cuenta *Nocilla Dream*, cabría mencionar que bajo este título se conformó toda una moda literaria que, podría decirse, aún continúa. Un fenómeno, por tanto, que se debería en gran medida a las lecturas en términos de novedad y vanguardia de la mayoría de los discursos generados en torno a la obra (...) también ha condicionado la recepción de su texto

---

<sup>1</sup> Jara Calles ha comentado cinco novelas que corresponden al corpus de la presente tesis: *Alba Cromm* y *Circular 07. Las afueras* de Vicente Luis Mora, *Los muertos* de Jorge Carrión, *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo y *España* de Manuel Vilas.

a partir de unas pautas muy concretas de lectura (posmodernismo, rizoma, vanguardia histórica, fragmentariedad, etc.) que no siempre podrían confirmarse a través de la obra. (Calles, 2011: 555).

Efectivamente, las novelas parecidas en su forma a *Nocilla Dream* demuestran lazos estrechos con la poética y técnica posmodernistas, pero las trascienden y enriquecen con nuevos elementos de estética novelesca provenientes de la hibridación genérica de las nuevas narrativas y de las influencias de los *new media*.

Antonio J. Gil González, en su artículo dedicado al análisis de *Nocilla Dream* y *Nocilla Experience*, tras esbozar las características de ambas novelas de Fernández Mallo, constata que “(...) lo que sí parece seguro es que puede hablarse con propiedad, sea cual sea la vigencia o la fortuna que le depare el futuro de nuestra historia literaria, de una nueva narrativa española” (2008: 28). Está claro que la tendencia a utilizar las nuevas técnicas narrativas no significa que todo el género vaya cambiando o que se haya cambiado en los últimos diez años. Todo lo contrario, comparto la opinión de Teresa Gómez Trueba quien, hablando acerca de la narrativa contemporánea, apunta que muchos autores de hoy “recurren a un modelo genérico absolutamente convencional; incluso, en ocasión [sic], bastante cercano a la novela decimonónica” (2009: 2), es decir, siguen escribiendo como si no hubiera pasado nada particular en lo que respecta a la filosofía, sociedad, cultura o la literatura misma desde hace más de cien años.

## **II El contexto posmoderno**

Dada la diversidad de la narrativa de la última década en España, parece justo comenzar el recorrido por el panorama novelesco fijándose en los factores parecen haber influido en la creación literaria de varios autores, cuyas obras se comentan en el presente trabajo. Muchas novelas del corpus demuestran numerosas convergencias con la poética de la novela posmodernista, es decir, comparten rasgos con la narrativa de autores tan célebres como Italo Calvino, Umberto Eco o John Barth, por nombrar solo los más destacados. Otras novelas se inspiran fuertemente en la narrativa estadounidense, la de David Foster Wallace en particular. Para entender la superación de la ironía y metaficción posmodernas típicas de su prosa y saber entender las implicaciones de esta transgresión parece justificado perfilar detalladamente las características de la fuente de esta narrativa. Además, cosa que intentaremos demostrar, la novela actual en ocasiones falla en el

intento de transgredir las fronteras establecidas precisamente por el código posmodernista.

El debate sobre la continuación de las pautas de la modernidad, su transformación o prevalencia, tal y como lo plantean, por ejemplo, Jürgen Habermas en *Modernidad, un proyecto incompleto*, Romano Lumperini en *La fine del posmoderno*, Rosa María Rodríguez Magda en *Transmodernidad* o Zygmunt Bauman en *La posmodernidad y sus descontentos*, respectivamente, no constituye el tema principal del presente trabajo; por lo tanto, voy a esbozar solo un panorama general de la creación literaria posmodernista, teniendo en cuenta las principales aportaciones de la estética de esta corriente literaria. Parto de la convicción de que, aunque a diferencia de los años 90 el posmodernismo como noción ha dejado de ser omnipresente en el discurso crítico actual, sería erróneo considerar agotado el debate. Este sigue estando aún vivo en el siglo XXI, tal y como apunta Sherryl Vint en su ensayo *Posmodernism 101* (cf. 2008: 3). Dicho esto, cabe detenerse en los conceptos del posmodernismo y de la posmodernidad y explicar en qué sentido voy a utilizarlos en este trabajo.

El posmodernismo como estilo surgió en la arquitectura, hecho fundamental para nuestro enfoque, y se difundió a continuación en casi todos los campos de la creación artística. En la terminología arquitectónica (Venturi, Jencks) servía para describir diseños que se oponían a la estética deshumanizada modernista. A diferencia de la posmodernidad, que los especialistas del tema consideran un movimiento sociocultural y un periodo posterior a la modernidad, el término posmodernismo se refiere a las corrientes únicamente artísticas y estéticas que derivan de la episteme posmoderna; una episteme que se opone a las aportaciones racionalistas de la Ilustración continuadas por el modernismo.

En pocas palabras, el posmodernismo literario puede considerarse una corriente en la historia de la literatura, cuyo propósito más destacado es la transgresión de las “grandes narrativas”, los grandes proyectos epistemológicos iniciados por la lección modernista. Está claro que ya al modernismo le preocupaba el tema de la crisis del conocimiento y la mencionada corriente inició el debate sobre sus límites. El modernismo, no obstante, percibe la crisis epistemológica como un problema a solucionar, mientras que el posmodernismo la acepta e incluso se aprovecha artísticamente de ella. El gran proyecto epistemológico moderno ha fallado, ya que la historia del siglo XX ha demostrado que sus ideas han sido transgredidas y no se ha logrado emancipar al hombre a través de las

herramientas filosóficas ni estéticas de la modernidad El posmodernismo –tanto filosófico como literario– puede describirse como una reacción ante el fracaso de este proyecto, por una parte, de índole deconstructivista (Jacques Derrida, Hal Foster, Josep Picó y Simón Marchán-Fiz, etc.), por otra, revisionista (François Lyotard, Linda Hutcheon y Umberto Eco).

El término posmodernismo con mucha frecuencia se aplica con bastante despreocupación a toda una serie de fenómenos literarios. Su popularidad se debe probablemente a su carácter supuestamente abarcador y a la variedad de significados que se le tienden a adscribir. Sin embargo, el posmodernismo no es un término suficientemente amplio para acomodar toda la actividad literaria contemporánea, ya que no todos los autores contemporáneos se sirven de poéticas propias de este *-ismo*. Siguiendo la diferenciación propuesta por María del Pilar Lozano Mijares, voy a usar el adjetivo “posmodernista” para referirme a la actividad artística y el adjetivo “posmoderno” lo reservo para los fenómenos del ámbito sociocultural<sup>2</sup>.

Para los estudiosos americanos, el término posmodernismo está estrechamente vinculado al *nouveau roman* francés y a toda una serie de apariciones literarias que no caben dentro del canon modernista como la generación *beat*, *cyberpunk* y ciencia ficción.

---

<sup>2</sup> También Gonzalo Navajas afirma que “la posmodernidad es un término más inclusivo y alude a la episteme de las últimas dos décadas y media de la cultura occidental. El posmodernismo es la versión estética de esta episteme” (1996: 16). Otro investigador de la posmodernidad, David Lyon, insiste en que “hay que distinguir entre posmodernismo, donde el acento se pone en lo cultural, y posmodernidad, donde el énfasis está en lo social” (2009: 26). Asimismo, Douglas Kellner reserva el término posmodernidad por equivalencia historiográfica al periodo que lo precedió, la modernidad, y el término de posmodernismo como sucesor del modernismo en las artes (cf. 1990: 257). Pozuelo Yvancos define la posmodernidad como un término más amplio e “intelectualmente más comprensivo” que el posmodernismo, ya que “no limita su faceta interior al dominio literario” (2004: 39). Para la presente investigación, la distinción más relevante es la de “novela posmoderna” y “novela posmodernista”. Voy a distinguir los dos tipos de novelas de acuerdo con la propuesta de Lozano Mijares, ya que es precisamente ésta la que parece más clara y congruente de todas las definiciones aseguibles en la amplia bibliografía del tema: “Se utilizarán indistintamente los adjetivos posmoderno y posmodernista siempre que se apliquen a entidades de referencia artística (novela, pintura, personaje, arquitectura, ficción), ya que ambos remiten, en último término, a la posmodernidad como episteme. Es decir, novela posmoderna significa un texto narrativo cuyas características son consecuencia de la episteme posmoderna; y novela posmodernista, texto narrativo perteneciente al posmodernismo, o sea, a la consecuencia de la episteme posmoderna en el arte (2007: 8-9)”. Aceptando esta distinción, vamos a calificar las novelas de posmodernas siempre que traten de temas posmodernos (viajes sin destino, personajes con identidad fluida, mundos posibles, etc.). Se considerarán novelas posmodernistas las que por sus aspectos formales evidencian la transposición de las inquietudes y problemas de la episteme posmoderna a la arquitectura de las novelas (estructuras abiertas, discontinuas, improvisadas, indeterminadas, aleatorias, etc. Resumiendo: todas las novelas son posmodernas, pues pertenecen a una misma episteme y lógica cultural establecidos por el advenimiento del posmodernismo, indiferentemente de su contenido. Las novelas posmodernistas evidencian simplemente la estética particular de la nueva episteme con más intensidad.

En esta breve definición se esconde la contradicción interna del posmodernismo. Observamos que este no solo abarca la antinarratividad del *nouveau roman*, sino también la manifiesta e irónica referencialidad y las evocaciones burlonas de la narrativa histórica. Además, incluye tanto el rechazo completo de la cultura de masas como su aceptación irónica en forma de literatura conscientemente comercial. Finalmente, engloba el realismo mágico y *fantasy* al mismo tiempo que las visiones futuristas (cf. Nasifowska, 2008: 198).

En todo caso, como subraya Brian McHale en *Postmodernist fiction*, el posmodernismo en el campo de la literatura no es una noción que delimita cronológicamente el paso del modernismo a otra poética más reciente (a diferencia de la posmodernidad en las ciencias socioculturales y en la filosofía que, por lo general, se considera como la heredera de la modernidad). Se trata de todo un sistema organizado de poética que puede ser percibido, si bien no únicamente, como una sucesión o una reacción a la poética modernista (cf. McHale, 2001: 5).

Douwe Fokkema, por su parte, insiste en que el posmodernismo, ya en sus inicios, abandona paulatinamente las técnicas veristas y subjetivistas de describir, de acuerdo con la convicción de que por un lado el objeto de la percepción y descripción nunca es completamente describable, por el otro, debido a que la descripción pierde su importancia a favor de la evocación (cf. 1995: 9-25). Esta democratización de la narrativa, en términos de Roman Ingarden, significaría la expansión de los huecos que el lector debe rellenar con sus propias capacidades intelectuales o gracias a las experiencias vividas. En la novela posmodernista, las descripciones veristas muy pocas veces forman una parte esencial de la narración y se convierten en un recurso por el cual es posible efectuar algún juego entre los códigos, introducir una dimensión irónica o demostrar agilidad cómica, por ejemplo. En vez de descripciones subjetivas o focalizadas modernistas surgen descripciones “customizadas”, cuyo objetivo es la contextualización del objeto de descripción dentro de una serie de gustos y preferencias específicas del narrador o personaje.

Del interés menguante por las cuestiones cognitivas en la literatura posmoderna (al que he aludido antes) deriva la diferencia de dominantes entre el modernismo y el posmodernismo. La dominante modernista es epistemológica, mientras que la posmodernista, según Brian McHale, es ontológica (cf. 2001: 9-11). Las preguntas típicas del modernismo como “¿cuáles son los límites del conocimiento y qué puede garantizar

su validez?” o “¿cómo puedo interpretar el mundo en el que vivo?” se sustituyen en obras posmodernas por indagaciones como “¿qué es el mundo?” o “¿qué tipos de mundos hay?”. El cambio de dominante no implica, no obstante, que tanto al modernismo como al posmodernismo les falten ambas categorías de preocupaciones, sino que comparando los textos de estas dos corrientes literarias observamos un cierto desplazamiento de planos. Lo que en el modernismo pertenecía al primer plano de indagación, ahora está en el fondo y al revés. En este sentido, la mayoría de los estudiosos están de acuerdo en lo que se refiere a la originalidad de los recursos posmodernistas, constatando que son muy escasos los que realmente representan alguna innovación en comparación con el arte modernista.

La presencia de rasgos posmodernistas en las novelas del corpus es innegable, hecho que viene demostrado por los contenidos de todas las secciones analíticas de este trabajo. El Capítulo II está dedicado al análisis de los paratextos, fenómeno relacionado con la intertextualidad y la polisemia posmodernista. En el Capítulo III se comenta la visualidad de las novelas, hecho que contribuye al establecimiento de la sensación de discontinuidad, efecto estilístico considerado importante para la prosa posmodernista. El Capítulo IV analiza detalladamente los recursos provenientes de esta estética tales como *double coding*, inventarios, enumeraciones, parodia de explicaciones, estrategias de caja china, etc. También el Capítulo V comenta rasgos típicamente asociados con esta poética particular: metaficción e ironía. En el Capítulo VII se hace referencia a la plurivocidad y al carácter combinatorio de las obras, asimismo vinculadas con el código en cuestión. Como vemos, las novelas del corpus, sean posmodernistas o no (esta delimitación no es el objetivo de mi investigación), comparten varias características con el posmodernismo literario y es posible que este constituya la fuente de inspiración y referencia para los novelistas, de cuyas obras me ocupo.

### **III Especificidad del posmodernismo en España**

Como hemos visto, el posmodernismo siempre se posiciona ante algún fenómeno cultural y, en la mayoría de los casos, el modernismo anglosajón es el punto de referencia y el origen del pensamiento crítico. No obstante, el modernismo no se manifestó igualmente en todas las literaturas, por no hablar de las culturas que nunca lo han experimentado. El posicionamiento irónico hacia el modernismo se presenta en España sobre todo ante las vanguardias y su vertiente poético-dramática, no la narrativa. La especificidad del modernismo español se debe a que el auge de la expresión artística de

esta corriente alcanza su máxima presencia precisamente en la poesía y en el teatro, mientras que, con algunas excepciones, la narrativa queda al margen de la estética típica de las obras como las de Joyce, Woolf, Kafka, Proust, Faulkner, entre otros. Debe quedar claro que el modernismo español es un movimiento totalmente diferente al anglosajón: no deberíamos usar periodizaciones o sistematizaciones literarias provenientes de otros sistemas culturales para el español a la ligera: sería olvidar la especificidad de lo literario en relación con su contexto. Sin embargo, las influencias indudables de la literatura extranjera en la narrativa española contemporánea nos obligan a introducir esta matización, a pesar de ser conscientes de la distancia entre ambos movimientos literarios, el modernismo hispánico y el modernismo anglosajón. De hecho, Díaz Navarro afirma que “(...) las vanguardias en España alcanzan un nivel de influjo diferente según los géneros, de manera que en la narrativa no llegaron a existir ejemplos como [en las] literaturas anglosajonas” (2007: 22).

Fernando Ángel Moreno, de modo relativamente exagerado pero sintomático afirma que, en cuanto a la narrativa, en España se ha hecho un salto “de la Edad Media a la posmodernidad sin pasar por la modernidad” (cf. 2010: 14). En la entrevista con Antonio J. Rodríguez, Constantino Bértolo insiste en que en la tradición española es difícil encontrar a “un Henry James, un Flaubert, un Faulkner, un Conolly, una Virginia Woolf, un Eliot, un William Gaddis o un Canetti” (2009: 17). La falta de representación significativa de la narrativa posmodernista en España José María Pozuelo Yvancos la atribuye a “la dificultad que el siglo [XX] tuvo para asumir los retos y desafíos con que se inició y prolongaron personajes de la talla de Joyce, V. Woolf, o Faulkner, que habían heredado un proyecto de liquidación de realismo y un intento por recrear la novela” (cf. 2004: 37). La narrativa española, según este estudioso, no fue capaz de aprovecharse del relevo de la revolución literaria de principios de siglo, de modo que “un buen número de novelistas contemporáneos escriben novelas de finales de siglo XIX, aunque con un lenguaje de mitad de siglo y personajes y situaciones muy contemporáneas” (cf. 2004: 37).

Efectivamente, si descartamos la narrativa de Unamuno (las novelas *Niebla* y *Amor y pedagogía* en particular), Valle Inclán y Azorín, encontraríamos relativamente pocas obras maestras en la narrativa española que pudieran servir de punto de partida para posicionamientos críticos hacia la estética modernista. Las experimentaciones formales de la novela de autores como Unamuno, Valle Inclán y Azorín parecen más cercanas al posmodernismo que a la ortodoxia del modernismo en sentido anglosajón. Aparte del



escaso punto de referencia narrativo, las implicaciones de la dictadura franquista resultaron muy significativas para la creación novelesca española. De modo similar al realismo socialista literario en Polonia, en España, quizás menos institucionalmente, se establecieron formas narrativas que rechazaron la experimentación modernista; optaron por los temas sociales y en su forma se inclinaron hacia el neorrealismo cinematográfico. Dicho de otro modo, no se observó una evolución de la poética narrativa modernista hacia la posmodernista, sino que se dio una vuelta a las técnicas realistas, capaces de enfrentarse con los problemas sociales de modo supuestamente más efectivo.

Pero a diferencia de Polonia, donde el periodo del realismo socialista en la narrativa es relativamente breve, en España, con el afán de compromiso, la narrativa se alejó de la postura irónica por largo tiempo y se quedó distanciada del posmodernismo. Aunque bajo el franquismo aparecieron algunas novelas formalmente similares a la creación modernista, como *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes o *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, por la temática y connotaciones políticas no se pueden considerar ni modernistas ni posmodernistas, en todo caso se podrían calificar de tardía *nouveau roman*. La mayoría de la creación novelesca recreó el realismo en una de sus variantes (tremendismo) o sin alteraciones técnicas sustanciales.

Díaz Navarro observa que en España el modernismo adquiere el valor de estética y poética ejemplar e influyente bastante tarde, esto es, a finales de los años 60. La discontinuidad evolutiva de la narrativa proporcionada por la censura franquista y el exilio de muchos escritores tuvo repercusiones también para el desarrollo singular de la estética modernista en España. Díaz Navarro insiste en que “(...) no son precisamente los nuevos narradores los que determinan el giro [experimental], sino que son los que procedían del realismo social (con la excepción de Benet), y es entonces cuando se notaría el influjo del modernismo anglosajón o del *nouveau roman*” (2007: 22). La metanovela y el experimentalismo de los años 60 y 70 experimentan el declive en la España de la transición. El fuerte experimentalismo evoluciona hacia formas menos elitistas y más eclécticas. La novela de los noventa tiende a unir “la novela referencial y los valores habituales del relato con aquellas propuestas formales que son logros de la literatura de nuestro siglo [XX]: monólogo interior, alteración de la cronología, estructura apoyada en el fragmentarismo, multiplicidad del personaje, mestizaje cultural, técnicas cinematográficas” (Velasco Marcos, 1996: 47).

En consecuencia, la singularidad del posmodernismo español, de modo parecido al polaco, consiste en que, por un lado, no es capaz de hacer referencias directas al

modernismo por falta de ejemplos suficientes, por el otro, se rompe la continuidad evolutiva entre el modernismo y su evolución posterior. Por lo tanto, el posmodernismo español no es sucesor del modernismo, sino del neorrealismo, tremendismo y otros *ismos* que no tenían casi nada en común con la poética modernista ni posmodernista. De ahí que no sólo le falten referencias al modernismo local, sino que también carece de conciencia de la existencia de una continuidad en ciertas transformaciones estéticas. De modo parecido, la literatura polaca muestra señales de poética posmodernista en los tiempos de su desarrollo en otros países, pero nunca llega a coincidir ni conceptualmente ni cronológicamente con la creación literaria considerada el auge del posmodernismo.

En la teoría del posmodernismo narrativo de ámbito español, la sintética visión del panorama literario en España y sus características de José María Pozuelo Yvancos parece una de las más comprehensivas y cercana a los diagnósticos elaborados por los expertos de este tipo de narrativa como Brian McHale, Lynda Hutcheon o Douwe Fokkema. En su libro *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Pozuelo Yvancos indica cinco características inherentes a la narrativa contemporánea: la heteroglosia y multiplicidad de normas y modelos estéticos, la fungibilidad y dependencia de la mediación mercantil, el predominio de la privacidad, la desconfianza hacia la literariedad y el carácter metaliterario y subrayado de la convención (*cf.* 2004: 42-51).

Contrariamente a las previsiones de Adorno, la sociedad no se ha homogenizado a causa de la difusión de los medios de comunicación de masas, ya que la multiplicación de canales de emisión conllevó el incremento desmedido de mensajes y dialectos culturales produciendo el efecto de la heteroglosia. Su aparición hizo surgir en la creación artística una tendencia global y cierta predilección por el eclecticismo, por primera vez reconocible en el campo de la estética arquitectónica posmoderna. Por su parte, la narrativa, en vez de crear lectores o proyectarlos para el futuro, ha empezado a buscarlos y encontrarlos gracias al desarrollo de sus capacidades inclusivas, acogedoras y eclécticas que suplantaron el elitismo artístico y los grandes empeños artísticos (*cf.* 2004: 46-47). Por ello, arguye Pozuelo Yvancos, a los protagonistas contemporáneos se les quita el carácter de gigantes metafísicos, simbólicos, alegóricos, etc. para convertirlos en individuos urbanos “fuera de toda gesta, en su ambiente cercano y cotidiano” (2004: 49). Los héroes posmodernos son contingentes y cómplices con el lector más en el área del sentimentalismo advertible en la indagación epistemológica: son circunstanciales de tal modo que los narradores prescinden generalmente de la pretensión de extender la condición de un individuo a toda una clase social, sociedad o especie humana.

Según este investigador, una vez desacreditadas las capacidades epistemológicas de la narrativa y las construcciones logocéntricas “que habían generado una metafísica y una hermenéutica fundamentada en los grandes discursos” (cf. 2004: 42) y una vez surgida la desconfianza hacia el estatuto de la realidad y hacia la capacidad del lenguaje de recrearla y permitir acceder a ella, la literariedad pierde su estatuto de discurso “natural” y la novela adquiere un carácter metaliterario y especular “que juega visiblemente con la herencia y redescubre, solo que irónicamente y sin ingenuidad, las convenciones literarias” (cf. 2004: 51). Se conceptualiza la literatura como una “versión”, sea seria o paródica, de la literatura misma (Eco, Barth, etc.). La novela posmodernista no esconde el hecho de que es literatura, todo lo contrario, expone su carácter artificial y convencional y su anhelo de doble codificación, el deseo de “ser lenguaje, pero ser también versión sobre el lenguaje narrativo como construcción que parodiar, homenajear, redescubrir, parafrasear, en definitiva, visitar” (cf. 2004: 52).

Es necesario incidir también que, de acuerdo con las observaciones de Gonzalo Navajas (cf. 1987), María del Pilar Lozano Mijares (cf. 2007), Javier Aparicio Maydeu (2009), Vicente Luis Mora (cf. 2012), y otros estudiosos no hispánicos (cf. Aarseth, 2004; Hutcheon, 2004, Zimna, 2005, etc.), el posmodernismo, de modo adelantado, previó la divulgación de una multitud de recursos técnicos, sintácticos y visuales que en nuestra actualidad cultural y literaria ya no se consideran experimentales. No lo son, no tanto gracias a su paulatina aceptación por parte de los lectores, sino más bien porque estos recursos reflejan la nueva sensibilidad plasmada por el desarrollo de las nuevas tecnologías y de los medios de comunicación.

En resumidas cuentas, sería un error entender el panorama literario en España como un retraso en el acontecer literario, ya que el posmodernismo literario fue un fenómeno mayoritariamente americano. En España, como en otros lugares, la narrativa tenía y tiene características propias que no son tan nítidas, al igual que el modernismo tenía características específicas en varios países. Sin embargo, la gran influencia de la prosa norteamericana en la creación literaria de la última década obliga a tener en cuenta esta corriente literaria y su modalidad peninsular.

#### **IV Novela española actual**

Para precisar la ambigua demarcación que supone el término la “novela actual”, nos sentimos obligados a comentar primero la periodización de la literatura española

contemporánea para establecer luego cuáles son las características de las novelas consideradas contemporáneas.

La mayoría de los estudiosos, entre ellos Gonzalo Sobejano (*cf.* 2005), Santos Sanz Villanueva (*cf.* 1984) y María del Mar Langa Pizarro (*cf.* 2000), coinciden en destacar tres periodos principales en la literatura de la segunda mitad del siglo XX en España: el realismo social, el periodo de la experimentación y el retorno a las formas clásicas de narrar. Algunos estudiosos denominan el periodo posterior a la caída del franquismo como la “literatura de la democracia” o “literatura posmoderna” (*cf.* Langa Pizarro, 2000: 32-33), pero no existe ningún acuerdo universal en lo referente a los tiempos de la pos-transformación. Langa Pizarro constata que la llegada de la democracia no supuso un cambio radical en la novela española, ya que a pesar de la difusión de la novela experimental y el impacto que tuvo *Larva* en el mundo literario, la novelística de las últimas dos décadas del siglo XX se basa en el arte de contar historias (*cf.* 2000: 15).

Efectivamente, es muy diverso el panorama novelesco de la España de hoy. Para José María Pozuelo Yvancos la diversificación de la novelística española actual representa un rasgo distintivo de la actualidad literaria, una señal de normalización y una muestra del abandono paulatino de las herencias historiográficas de los años precedentes: “la diversidad acaba siendo la divisa imperante, lo cual resulta tan positivo como el hecho de que tal diversidad entronca mal con la idea de relevos generacionales” (2009: 30). Miguel Espigado también observa la diversificación creciente de la novelística, pero la atribuye a las reglas del mercado y de los lectores, más selectivos que nunca. De modo similar a Pozuelo Yvancos, observa que “ningún tipo de novela tendría que triunfar sobre otro tipo, ninguna estética debería prevalecer. Si algo podría desearse como legado de la saliente década [2000-2009], sería haber ganado la diversidad” (2009: 36). También Javier Aparicio Maydeu incide en el carácter plurivalente de la narrativa posmodernista y concibe la diversidad en términos de eclecticismo: “El concepto de posmodernidad es un terreno vasto e irregular en el que se conciben ficciones que manipulan la tradición y avanzan en una espiral de complicidades y de eclecticismo” (Aparicio Maydeu, 2009: 286).

Marco Kunz ofrece una visión sintética de dicha diversidad del panorama novelesco en la España contemporánea. Dada su brevedad y acierto en términos diagnósticos, resulta una tipología muy útil y esclarecedora. Aunque quizá sea excesivamente reduccionista, es cierto que delinea con precisión las grandes tendencias

narrativas actuales. Según Kunz es posible hablar de coexistencia de cinco tendencias novelísticas paralelas (cf. 2009: 47-49):

1. Novela neodecimonónica: la más vendida, principalmente dentro de los géneros bien establecidos y esquematizados (novela detectivesca, negra, de aventuras, histórica, etc. de autores como Carlos Ruiz Zafón o Arturo Pérez-Reverte); se caracteriza por el uso de la narración generalmente lineal, alto nivel del *suspense* y cuyo objetivo es satisfacer la necesidad de evasión.
2. Novela de la supervivencia: aquella que está interesada en “recuperar la memoria de lo no vivido, pero que determinó el mundo de la infancia y juventud del escritor” (2009: 48), esencialmente la Guerra Civil y la época franquista.
3. Novela-continuación: la de los autores que eran jóvenes en los años setenta y ochenta del siglo pasado y en la actualidad se han convertido en portadores de una marca registrada. Se trata de los textos de autores que, aunque presentan valores artísticos, son menos audaces en su experimentación formal, por una parte, y por otra, se ven obligados a tratar sobre temas profundos; los ejemplos que enumera Kunz son las novelas recientes de Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina y Julio Llamazares.
4. Novela de la posmodernidad-light o la novela metaliteraria (Vila Matas): aquella cuyo enfoque no es tanto la metaficción (problematización de los procesos de escritura y lectura; autoconciencia del texto), sino más bien “los recuerdos de encuentros con otros autores y episodios de la biografía de escritores más o menos famosos” (2009:49); y la novela de la metaficción (Javier Cercas) donde se tematiza el proceso de la gestación del libro.
5. Novela de la nueva vanguardia: es la narrativa que devuelve a la literatura “su fuerza innovadora y su función crítica (...) diferente del discurso hegemónico de la política y los medios de comunicación” (2009:49)”. Kunz enumera autores como Manuel Vilas, Lolita Bosh, Juan Francisco Ferré, Vicente Luis Mora, Agustín Fernández Mallo, Antonio Pérez-Ramos, Javier Pastor y José María Pérez Álvaro.

Para los fines de este trabajo se ha elegido las novelas que corresponden a la última categoría porque, en mi opinión, estas reflejan de modo más sugestivo la contemporaneidad, lo más actual, al estar estrechamente vinculadas al contexto social, cultural, económico, tecnológico y lingüístico, etc. de hoy. Dentro de la teoría de la arquitectura, este contexto marcado por la contemporaneidad en todas sus dimensiones y

manifestaciones se denomina como “la circunstancia de la creación”, que debe ser observada a la hora de concebir una estructura y determina la forma de la obra o, según Louis Kahn, es el molde para hacer un vaciado (cf. 1969: 16). En dichas representaciones se tiende a inscribir la contemporaneidad en la forma novelesca misma y no tan solo evocarla en el plano de la temática. En esta inscripción del presente en la estructura narrativa radica el significado de la palabra “actual” que se ha adaptado en la presente tesis. En otras palabras, la novela “actual” se caracteriza por la pertenencia al ambiente y contexto contemporáneo sin insistir en la adulación de las formas antiguadas de pensar y percibir el mundo, aunque consciente del pasado y de la tradición que revisita, recicla, recombina y reintegra tras modificarla.

Miguel Espigado ve en la creación novelesca de “la nueva vanguardia” una tendencia preponderante a devaluar al escritor como líder intelectual, por lo que se deja inscribir en la tendencia democratizadora de la corriente filosófica posmoderna, la que denunció a los intelectuales como autoridades (debido a la caída del proyecto modernista). Espigado percibe la crisis del programa social de los jóvenes escritores en términos de reacción con esta temática y la ideologización de la escritura cometidos por las generaciones precedentes. Con este fenómeno, de acuerdo con la mayoría de los teóricos (cf. Langa Pizarro, 2004, Pozuelo Yvancos, 2005), Espigado relaciona la absorción de los autores en su mundo personal, el interés por cuestiones estéticas y la falta de compromiso social y político (cf. Espigado 2009: 35)<sup>3</sup>.

Por otra parte, el diagnóstico de Kunz parece estar confirmado por Jorge Carrión, quien insiste en que la literatura española padece desde varias décadas de teoríafobia, es decir, no se construye a través de teorizaciones intertextuales (metatextuales) sobre su propia esencia (al contrario de la literatura argentina de la posmodernidad que se basa en y alimenta de la teoríafilia). Es evidente que existen ejemplos de novelistas que fusionan la ficción con el ensayo, autoficción y metaliteratura, como demuestra la novela *Larva* de

---

<sup>3</sup> Aunque la problemática del compromiso de los autores comentados en la presente disertación no es el punto de interés de su autor, discrepo con los críticos de la narrativa contemporánea (y son muchos) en cuanto al supuesto desinterés por las cuestiones sociopolíticas de los novelistas de la llamada nueva vanguardia. Incluso las novelas comentadas en este trabajo, y hay que subrayar que se trata de un conjunto de obras que no ofrecen pocas señas explícitas que puedan indicar el camino de la crítica social o política, llegan a presentar un alto nivel de compromiso implícito. Para no entrar en deliberaciones interpretativas que no pertenecen a la esencia de este análisis prioritariamente formal, me restrinjo a indicar sintéticamente la crítica implícita del machismo (*Alba Cromm* de Mora), de la homogenización de la cultura (*Nocilla Dream* de Fernández Mallo), del capitalismo descontrolado (*El Dorado* de Juan-Cantavella), de la exclusión social (*Los muertos* de Carrión), etc.

Julián Ríos o *Teoría del conocimiento* de Luis Goytisolo, pero estos escritores han sido tratados (y quizá siguen percibidos así) en términos de desviación del arte de la novela propuesto por Cela, Delibes o Marsé quienes “no introdujeron lo autobiográfico ni lo ensayístico ni lo teórico en el marco novelesco” (Carrión, 2009: 44). En su análisis del panorama de la narrativa, Carrión observa cierto paralelismo entre tal situación y la popularidad de escritores como Isaac Rosa o Ricardo Menéndez Salmón y la recepción ambivalente de los autores del *Proyecto Nocilla* o *El Dorado*:

¿Es casual que tanto Fernández Mallo (en su «teoría postpoética») como Juan-Cantavella (en su teoría del «aportaje del punk journalism») hayan querido o tenido que apoyar sus propuestas en un nuevo marco teórico? ¿Es casual que Rosa y Salmón no hayan querido o no hayan tenido que hacerlo? (Carrión, 2009: 46).

Por su parte, Pozuelo Yvancos observa el fenómeno de la internacionalización del lenguaje narrativo en España, lo que parece ser una señal de cambio en el contexto de una literatura relativamente autárquica como la peninsular. El uso del *collage* de fórmulas distintas demuestra, según él, más filiación formal con las vanguardias del principio del siglo XX que con la literatura de la posmodernidad, ya que este gesto tiene carácter rupturista (por lo menos en la realidad literaria española). La hibridación del género novelesco se asocia con la expansión de la escenografía de las realidades contemporáneas y su multiplicación (cf. Pozuelo Yvancos, 2009: 30).

Vicente Luis Mora vincula la internacionalización de la prosa española contemporánea con las influencias de la narrativa estadounidense y mantiene que las fuentes de la novela contemporánea en España se pueden encontrar en la creación literaria ultramarina: “Buena parte de la última narrativa española proviene directamente de modelos anglosajones, sobre todo estadounidenses” (Mora 2010: 26). La influencia es visible en la apropiación de la estética y los modelos de géneros literarios estadounidenses por los novelistas españoles. Se trata sobre todo del realismo sucio, de la narrativa posmodernista y de la “narrativa de la imagen”, inspirada en la prosa de Martin Foster Wallace y Mark Z. Danielewski (cf. 2010: 27). En otro ensayo, Mora insiste en que, hoy en día, la cultura está regida por la sensibilidad televisiva, cinematográfica y de las nuevas tecnologías y por ello “cualquier cosmovisión literaria que responda a otra cosa, imaginando que ese cambio no ha sucedido, abunda en estructuras sociales anacrónicas” (Mora, 2008: 62). Asimismo, lamenta la canonización continua de formas literarias que ignoran este hecho y siguen las líneas formales de la novela decimonónica y modernista. Por la insistencia en el cambio de sensibilidad ocasionado por el desarrollo

de la percepción audiovisual, cibernética y de los nuevos medios de comunicación, coincide con las aproximaciones de Jorge Carrión, quien continúa las pautas propuestas por Linda Hutcheon y habla de la percepción en serie como la más común y representativa en el mundo de hoy. La estética de la teleserie aplicada a la narrativa se acerca al estilo documental por la ilusión de verdad, es decir, según constata Carrión, por “el predominio de la alusión, de la referencia indirecta, de la información dosificada” (2011: 14).

El cambio de sensibilidad de los lectores afectada por la audio-visualidad y la extensión del papel de la cibernética en la experiencia cotidiana implicó que varios autores empezaran a crear novelas que incorporan señales de esta nueva percepción, dialogando con ella e intentando socavar los moldes de percepción automatizada, tal y como propusieron los formalistas rusos hace un siglo. Parece bien fundado el lamento de varios escritores y teóricos en lo que respecta a los modos de narrar en la contemporaneidad literaria española que ignoran la existencia de los nuevos medios de comunicación y del desarrollo de las tecnologías (cf. Gil González, 2009, Mora, 2008). No parece, no obstante, muy acertada la comparación de esta situación con la de la época victoriana en la que se intentaba obviar el sexo, comparación para la que Vicente Luis Mora se sirve de la cita de Kurt Vonnegut<sup>4</sup>. Resulta evidente que la narrativa que da la espalda a las nuevas maneras de comunicación (me refiero a la ausencia de repercusiones estilísticas derivadas de ellas y no a la ausencia de referencias a móviles, portátiles, chats, etc.) no es capaz de evidenciar su propia contemporaneidad lingüística y comunicativa. El hecho de obviar la tecnología no equivale, no obstante, al obviar el sexo, ya que uno hace hincapié en la ignorancia estilística de los recursos provenientes formalmente de la tecnología (su imitación, transcripción, parodia, negación, etc.), mientras que el otro se refiere a la ausencia temática en el nivel del contenido textual.

Otro ámbito de la crítica, como he señalado anteriormente, oscila alrededor del uso de las técnicas narrativas no adaptadas a la percepción afectada por lo televisivo, audiovisual y cibernético. Hablando sobre la modalidad neodecimonónica de la novela contemporánea, Kunz enumera irónicamente una serie de rasgos de esta modalidad novelesca que, una vez invertido su vector, podrían convertirse en las características de

---

<sup>4</sup> En *Luz Nueva* Mora cita la siguiente frase de Vonnegut: “Creo que las novelas que obvian la tecnología falsean tan gravemente la vida como lo hacían los victorianos al obviar el sexo” (cf. 2007).



las novelas deseadas en la contemporaneidad. Se trataría, según el estudioso, de la introducción de los elementos que constituirían obstáculos para la lectura pasiva, de valor analítico y hermenéutico mínimo: “procedimientos narrativos inhabituales y complejos igual que los recursos desfamiliarizadores” (2009:47), que obligarían al lector a desarrollar nuevas estrategias de lectura, contenidos transgresores y subversivos capaces de socavar las convicciones del lector, multiplicación de niveles del sentido, léxico difícil, y alusiones intertextuales y culturales. El enfoque de Miguel Espigado expuesto en su evaluación de la década literaria 2000-2009 es similar, dado que el teórico desenmascara la mayoría de la creación literaria en la España de hoy como conservadora, nostálgica, mercantil, enfocada en la fábula y poco artística: “la novela parece haber encontrado su cuota de mercado en servir como congelador donde meter en conserva las nostalgias, en dar rienda a fantasías históricas, en asegurar un discurso conservador donde refugiarse cómodamente de nuestro propio siglo” (Espigado, 2009: 34). En su ensayo sobre el libro *Afterpop* de Fernández Porta, Marco Kunz sugiere que la popularidad de la narrativa “neodecimonónica” se debe a la simulación de “autenticidad novelística” reconocible al lector en términos de la literariedad de la obra (cf. 2008: 34).

Parece que la poca difusión y la limitada popularidad de la estética literaria posmodernista en España (entendida esta tal y como la perciben los teóricos como Brian McHale, Douwe Fokkema o John Barth, por ejemplo) ha causado un gran entusiasmo hacia las supuestas innovaciones de los escritores contemporáneos (o de la generación *Nocilla*) en términos de estética (fragmentariedad, visualidad fuerte, discontinuidad, redefinición de los recursos novelescos y de la novela en sí). Los artículos no académicos y las entradas en los blogs literarios que aparecen tras la publicación de *Nocilla Dream* de Mallo demuestran no tanto el escaso eco de la estética posmodernista en la narrativa española anterior a la aparición de la novela en cuestión, sino más bien revelan el desconocimiento de esta estética y sus recursos, su poca popularidad y/o cierta ignorancia de la existencia de obras escritas de acuerdo con ella en España mucho antes del año 2006. Calificar de innovadora la narrativa fragmentaria en el año 2007 parece excesivo e inexacto (cf. Azancot, 2007), ya que existen muestras de obras que se sirven de esta técnica ya en los años 80 y 90 (y antes, aunque principalmente con otros fines estéticos y éticos). Tampoco podemos considerar novedosa la narrativa “con muchas alusiones eruditas y relativas a la cultura más pop, como la publicidad y la música, llena de metáforas poéticas (...)” (Corroto, 2013). Basta pensar en las novelas de John Barth traducidas al español en los años 80 o en *Bélver Yin* de Jesús Ferrero y *Larva* de Julián

Ríos para entender el malentendido entre la existencia de muestras de la poética fragmentaria o posmodernista y su difusión y conocimiento. Además, la negación de la tradición y literatura convencional tampoco parece particularmente novedosa si pensamos en la creación experimentalista (o “ensimismada” según la delimitación de Sobejano) de los años 70 y 80.

También la visión de la narrativa española contemporánea esbozada por Fernández-Porta en *Afterpop* es tan excesivamente pesimista como inadecuada. A partir de su análisis podría sacarse la conclusión de que los escritores y los críticos literarios peninsulares ignoran por completo la caída del muro entre la cultura alta y baja. Escriben y analizan como los apocalípticos (en términos de Eco<sup>5</sup>), mientras que los integrados acaban de emerger sin éxito suficiente. La conclusión de Fernández-Porta, evidentemente exagerada de acuerdo con los ejemplos que se han nombrado antes, demuestra, otra vez, que el problema no se debe tanto a la falta de modelos españoles de narrativa innovadora, sino más bien de su estatus inferior (tanto relativo al interés del público como del mundo editorial) y a la prevalencia de la creación literaria que sigue la línea más tradicional (realista o de los géneros bien establecidos en sus formas canonizadas). Es cierto que existen una distinción y discrepancia cuantitativas entre “lectores autónomos” (6000) y “lectores-consumidores” (100000), pero estos datos numéricos no implican la falta completa de creación, difusión y recepción de obras innovadoras (cf. Olmos, 2013).

La peculiaridad de las novelas actuales categorizadas por Kunz como productos de la nueva vanguardia, se debe a que han llegado a conocer y reconocerse por las tres instancias literarias claves: la academia, las editoriales y los lectores. De este modo, las técnicas difundidas en otras literaturas y existentes en la narrativa peninsular mucho antes, llegan a canonizarse y difundirse gracias al hecho de que la supuestamente nueva forma de narrar “(...) más allá de los artículos en la prensa, tuvo una buena recepción entre los lectores que buscaban frescura, nuevos símiles y estructuras” (Corroto, 2013). Por otra parte, la especificidad de esta clase de novelas hizo surgir una serie de propuestas teóricas acerca de su denominación y características. Se multiplicaron las críticas y los

---

<sup>5</sup> Eco denominaba los apocalípticos a los que no eran capaces de asumir la avenida, dominación y los valores estéticos de la cultura de masas, y los integrados a los que celebraban y se aprovechaban artísticamente de esta cultura (cf. Eco, 1965)

estudiosos procuran definir esta corriente particular aunque, en mi opinión, ninguna parece reflejar la diversidad categorial de la narrativa.

En resumidas cuentas, las novelas que más adelante voy a someter a análisis, podrían definirse tal y como las entienden Javier García Rodríguez y Mercedes Díaz Villaría en su artículo publicado bajo un título muy significativo: “Border lines/border lies. Algunos ejemplos en la nueva narrativa española”:

No es ya [la novela], sólo, una densidad semántica potentísima o una sintaxis demorada, sino una construcción formal deliberadamente visible y previsible, un desvelamiento de los recursos narrativos, unos principios estilísticos deslocalizados (fragmento y clip, publicidad y sms), una indagación oblicua en lo sentimental y en lo colectivo (...), una evidencia de los mecanismos constitutivos (en la línea de USA que viene de Barth, de Nabokov, de David Foster Wallace), un abandono premeditado del falaz intento de crear «la gran novela», el gran relato definitivo, el epítome perfecto de la realidad. Claudicación del argumento y de la argumentación, en definitiva. Se acepta, entonces, el juego de presencia-ausencias autorales en la arquitectura de espacios cerrados (...); la poética genérica acumulativa (...); la práctica colectiva y de engarce (...); las ficciones entre el ensayo y la ficción (...); los textos alucinados (...) (García Rodríguez y Díaz Villarías, 2009: 31).

## **V Selección y justificación del corpus**

En primer lugar, se debe señalar que el corpus de las novelas a analizar lo he seleccionado de acuerdo con la poética descriptiva, cuyo interés principal se centra en las características estructurales de las obras, los componentes y la tipología de las formas literarias. Michał Głowiński, uno de los teóricos de la literatura más celebres en Polonia, en su ensayo *Gatunek literacki i problemy poetyki (El género literario y los problemas de la poética)* arguye que para el crítico que opta por el análisis descriptivo (y no histórico) el criterio más relevante es la existencia de rasgos comunes que permitan considerar un grupo de textos como una unidad. No tiene por qué importarle, no obstante, si tal combinación de textos ha sido propuesta anteriormente; tiene relativa libertad a la hora de crear estos grupos teniendo en cuenta únicamente sus propios propósitos analíticos. Sin embargo, su obligación consiste en demostrar claramente los criterios de inclusión y

exclusión y el cuidado con la lógica del agrupamiento del corpus que le interesa (cf. 1983: 40-41)<sup>6</sup>.

De entre muchas obras que se sirven de las técnicas literarias y demuestran las características que se ha recogido en el apartado anterior, se han seleccionado aquellas que se consideran, de acuerdo con los comentarios y declaraciones tanto de los mismos escritores como de los teóricos y críticos de la literatura, las más representativas del fenómeno en cuestión. Para dar una imagen de la variedad de recursos estilísticos de la nueva narrativa de la última década se propone una aproximación detallada a las obras de escritores tales como Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Patricia Esteban Erlés, Elvira Navarro, Miguel Espigado, Alberto Olmos, Mercedes Cebrián, Manuel Vilas, Salvador Guitérrez Solís, Germán Sierra, Antonio Orejudo, Fernando San Basilio, José Luis Serrano y otros.

Ahora bien, en el presente trabajo no se examinarán novelas pertenecientes a géneros novelescos convencionales, es decir, las obras que carecen de cualquier transgresión en cuanto a las reglas compositivas<sup>7</sup>. Es decir, no nos vamos a referir a la narrativa en su forma convencionalizada, codificada y tradicional que abarca como subgéneros característicos la novela histórica, policiaca, rosa, psicológica, costumbrista, de ciencia-ficción, erótica, etc. La característica esencial de la creación literaria de los autores arriba mencionados es la no pertenencia a algún género novelesco establecido, sino su hibridez. Efectivamente, en varias ocasiones la prosa actual en cuestión lleva al extremo dicho principio, denominado por Urszula Aszyk como la mutua intersección de las artes y que, a través de las técnicas deconstructivistas, borra las fronteras entre los géneros (cf. 1995: 229). El mismo fenómeno lo define también María Ángeles Grande Rosales: “la hibridación consiste en la combinación de muchos rasgos genéricos heterogéneos pero reconocibles, jerarquizados o no, en un mismo texto, proporcionando indirectamente un discurso sobre la propia cuestión del género” (2015).

---

<sup>6</sup> Para Głowiński, el optar por la metodología de la poética histórica no permite tanta libertad a la hora de seleccionar el corpus, ya que los textos seleccionados sí tienen que pertenecer a un grupo preestablecido por la tradición, los lectores o la academia en la conciencia literaria de una época dada (cf. 1983: 41-42).

<sup>7</sup> La única excepción a esta regla es la novela *Generación Alada* de Ana Pomares, ya que cumple con los requisitos de un solo género novelesco (distopía) y la obra es esquemática en términos tanto de trama como construcción. No obstante, la aparición de los códigos QR (códigos de respuesta rápida) en el seno de un texto narrativo parece sintomática de la paulatina introducción del mundo de las nuevas tecnologías en la narrativa contemporánea. Por esta sola razón se ha incluido la obra de Pomares en el corpus del presente trabajo.

El tema de la hibridez genérica de las novelas analizadas conlleva una serie de problemas metodológicos a la hora del análisis, ya que resulta imprescindible recurrir a una metodología interdisciplinaria y no literaria propiamente dicha, para poder determinar el origen de su versatilidad, su función y sus implicaciones para la interpretación. La invocación de las teorías arquitectónicas, de medios de comunicación y de la narratología posclásica, entre otros, se debe precisamente a estos nuevos planteamientos.

Se ha excluido las novelas convencionales de este corpus por dos razones. Primero, porque existe una amplia literatura académica acerca de las formas estandarizadas y las herramientas de análisis propuestas por los estructuralistas, por ejemplo. Estas se demuestran relativamente eficaces, mientras que sigue faltando a las formas fuertemente híbridas atención analítica suficiente. Segundo, porque de cierto modo comparto la opinión de Teresa Gómez Trueba que califica de mayor interés crítico la creación literaria cuyo rasgo distintivo es el mestizaje entre géneros (*cf.* 2009: 2). Dicho esto, debo aclarar también que el valor excepcional de la novela híbrida lo entiendo en términos de la subversión del horizonte de expectativas del lector que incita una reflexión más profunda sobre los esquemas perceptivos de la creación literaria, tal y como la entendían bajo la noción de la desautomatización los formalistas rusos.

De ahí que las novelas que voy a analizar se caractericen con frecuencia por la combinación, subversión y transformación de las convenciones de varios subgéneros gracias a la aniquilación de las fronteras entre la narrativa, poesía y teatro, la importación de discursos y textos no literarios, la utilización de recursos orientados a imitar los principios organizadores de la pintura, música, cine o televisión o la integración de material visual como fotografías, imágenes y tipografía. El empleo de esta estética versátil lo entiendo como un intento de elaborar el modo de comunicación novedoso (transgenérico, escrito-visual) acorde con la sensibilidad del lector contemporáneo, un “lectoespectador” (término de Vicente Luís Mora), acostumbrado a la inmediatez y simultaneidad de la experiencia cotidiana en la época digital.

En este contexto, cabe destacar que varias de las novelas de los autores nombrados exploran las técnicas de intermediación, ya que reflejan la variedad lingüística y técnica de los medios de comunicación y hacen hincapié en la composición y formato de otros medios (novelas-periódicos, novelas-blogs, novelas-teleseries, etc.). Los creadores parecen preguntarse por los límites de la simulación narrativa a la hora de reconstruir la percepción audiovisual, o sea, hasta qué punto el texto literario es capaz de simular los cinco sentidos y reconstruir una experiencia sinestésica. Me parecía justificado prestar

también atención a los autores más representativos para la literatura que nace bajo la influencia de los medios de comunicación; una literatura joven, posmodernista, y ya reconocida. Aparte de las antes mencionadas, estas nuevas narraciones muestran unos rasgos característicos que son iterativos y analizables en términos de rasgos distintivos y emblemáticos de la novela española actual.

El periodo que nos interesa empieza en el año 2006, es decir, con la publicación de *Nocilla Dream* de Mallo, por razones que ya hemos señalado, y termina en el año 2014 dado que en este año se ha concluido la investigación y porque es el año en el que se han publicado las novelas *El genuino sabor* de Mercedes Cebrián, *La trabajadora* de Elvira Navarro, *Sebastián en la laguna* de José Luis Serrano y *Los huérfanos* de Jorge Carrión, publicaciones que demuestran rasgos literarios emblemáticos y representativos de la narrativa que es objeto del presente estudio. Desde luego, la presente aproximación a la novela actual no pretende ser, de ningún modo, una investigación estrictamente filológica ni una suerte de historia de la narrativa reciente. No puede serlo, dada la circunstancialidad de la selección de obras comentadas y, por otra parte, a causa de mi propia actitud formalista y estructuralista como investigador de las novelas más innovadoras y poco convencionales en términos de poética y construcción novelescas.

Los arquitectos con frecuencia hablan de la necesidad del respeto hacia el contexto de la creación y de la responsabilidad por el entorno, sitio y medio ambiente. Quizá sea posible traducir este compromiso al lenguaje de la literatura. A lo mejor, la narrativa contemporánea debería estar más radicada en su presente, en su entorno mediático, en la contemporaneidad de la inmediatez de Internet, en la simultaneidad de la percepción del mundo. Puede que no deba inclinarse a las formas anticuadas, bien establecidas y complacientes con la tradición y esquemas literarios. En pocas palabras, la intención de seleccionar obras tan diferentes fue dar una imagen de textos que de algún modo reflejan la contemporaneidad. Las novelas que se han incluido radican en la realidad social, tecnológica, lingüística, cultural, económica, etc. de los tiempos en los que se elaboraron y en grado mínimo representan la nostalgia por las formas del ataño.

## **VI Plan del trabajo**

Nuestro afán de buscar nuevos caminos interpretativos a partir del uso de recursos, técnicas y estrategias narrativas lo refleja el intento de traducir el método de análisis proveniente de la teoría arquitectónica al campo de la narratología que me permito

exponer a continuación. El trabajo se divide en seis capítulos. A esta breve introducción sobre la creación literaria más reciente y la exposición de las premisas generales del trabajo seguirá el primer capítulo, donde se expondrá el método analítico basado en las teorías arquitectónicas y en las herramientas propias de la teoría de la literatura. El segundo y tercero presentarán las varias manifestaciones de elementos parentéticos, tipográficos y visuales, en los que abundan las novelas en cuestión haciendo uso en ocasiones de metodologías propias del comparatismo interartístico. En el cuarto, el enfoque será el análisis del entorno de la creación novelesca, que incluirá las referencias a estéticas y géneros literarios concretos, así como a las influencias extraliterarias que condicionan algunos recursos narrativos en las novelas comentadas (televisión, cultura popular, nuevas tecnologías, etc.). El quinto capítulo está dedicado al análisis de las dominantes estéticas y recursivas de la voz narrativa en las obras investigadas y se centrará en las cuestiones de la metaficción, sátira e ironía. En el sexto capítulo vamos a observar la composición general de las obras, fijándonos particularmente en las cuestiones relacionadas con la coherencia de las novelas y las formas de integrar los componentes en una totalidad congruente. Este capítulo es una suerte de resumen y conclusión de todos los capítulos precedentes y en él se revela el sentido de comentar todo lo que lo precede. Acaba el trabajo en conclusiones y bibliografía. Todas las tablas, los gráficos y las ilustraciones han sido elaborados por el autor. En ocasiones, se han reproducido imágenes de algunas novelas del corpus para ejemplificar los procesos expuestos. Igualmente, las traducciones del inglés y polaco son del autor.

# CAPÍTULO I: BASES ARQUITECTÓNICAS Y TEÓRICO-LITERARIAS DE LA METODOLOGÍA

## 1.1. La teoría arquitectónica como premisa metodológica

Deseo cuestionar la práctica recurrente de aplicar las teorías de la crítica literaria a un nuevo campo empírico, aparentemente sin realizar una nueva valoración de los términos y de los conceptos implicados. Esta falta de autorreflexión pone la investigación en peligro directo de convertir el vocabulario de la teoría de la literatura en un conjunto de metáforas desenfocadas, que se vuelven inútiles debido a una traducción que no es percibida como tal por sus propios traductores (Aarseth, 2004: 119).

Primeramente, se exige una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma lo silenciaría. Se exige un vocabulario –un vocabulario, más que prescriptivo, descriptivo– de las formas. La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma (Sontag, 1984: 22).

Al enfrentarnos con la nueva novela española que abunda en recursos y estrategias narrativas complejas, nos damos cuenta de la necesidad de revalorizar y actualizar la terminología de la teoría de la literatura, lo que destaca Espen Aarseth (*cf.* 2004) y la indispensabilidad de la descripción y análisis más de las formas que de los contenidos de las obras literarias, de la que habla Susan Sontag (*cf.* 1984). Estas observaciones nos han servido de inspiración y nos han empujado a buscar términos y métodos de análisis fuera del campo de la investigación estrictamente literaria.

Tras los intentos de análisis de la narrativa no convencional en términos formales tomando en cuenta las potencialidades de la perspectiva de la intermedialidad, de las ciencias de la información o de los estudios sobre los medios de comunicación, entre otros, se ha apostado finalmente por el uso de los elementos de análisis que indica la teoría arquitectónica. Se lo ha hecho por dos razones: primero, por la cercanía de la experiencia arquitectónica a las experiencias humanas más básicas y, segundo, debido a los paralelismos entre ambas ciencias, tal y como los exponen algunos estudiosos que han establecido vínculos entre la investigación narratológica y los estudios sobre las estructuras físicas de nuestro entorno (*cf.* Spurr, 2012; Forty, 2001). Se ha optado por el concepto de arquitectura, en lugar del de estructura, por el carácter más abarcador del



primero y la fuerte carga connotativa del segundo que podría remitir a los estudios estructuralistas sobre la novela.

Cabe destacar también que el uso del vocabulario y conceptualizaciones arquitectónicas, aunque hagan hincapié en la dimensión formal y estructural de la obra, parecen más atractivos que el cientificismo del aparato terminológico proveniente del estructuralismo, que a veces oscurece y dificulta la lectura de textos sobrecargados de nociones excesivamente herméticas. El abanico de las metáforas derivadas de la arquitectura ofrece un enfoque innovador que podría proporcionar vías de acceso al objeto de estudio hasta ahora inexploradas.

## **1.2. Uso del aparato terminológico de la arquitectura en las teorías posmodernas**

La utilidad y motivación del uso de la teoría de la arquitectura para el análisis de obras novelescas en este trabajo se inscribe en la larga tradición de la cultura occidental de trasplantar el aparato terminológico de la arquitectura a otros campos de la investigación cultural (en el sentido más amplio de la palabra). El lenguaje de la filosofía y la teoría de la literatura proporciona un buen ejemplo de este proceso, ya que dentro de una amalgama amplia de sistemas con frecuencia se habla de sus “estructuras”, de sus elementos “bien fundados”, de los “adornos” de argumentación, etc. (cf. Davies, 2011: 37). El uso de la terminología arquitectónica sirve principalmente para legitimar algún que otro sistema y sus pretensiones científicas, indicando que se trata de “un conjunto de ideas sobre las relaciones fijas, lógicas y estables entre las cosas” (Davies, 2011: 38). Debo advertir que, al adoptar la perspectiva arquitectónica, no pretendo sin embargo reforzar el carácter sistemático y cientificista del análisis de la novela experimental, ya que, de acuerdo con las premisas posestructuralistas y deconstructivistas, dudamos que cualquier intento de crear una visión general de la realidad sea posible. La motivación detrás de la introducción de algunos conceptos arquitectónicos es que quisiera hacer patentes las posibilidades que ofrece la teoría y práctica de la arquitectura contemporánea para los estudios literarios y en relación con las posibilidades metodológicas del comparatismo interartístico.

Una de las estudiosas más destacadas de la poética posmoderna, Linda Hutcheon, en su libro *The Poetics of Postmodernism* propuso el modelo arquitectónico para la investigación científica apuntando que:

Postmodern architecture seems to me to be paradigmatic of our seeming urgent need, in both artistic theory and practice, to investigate the relation of ideology and power to all of our present discursive structures (...) and it is for this reason that I will be using it as my model throughout this study (2004: 36).

Otro investigador de la literatura más reciente, Vicente Luis Mora, en su libro *El lectoespectador* propone la estética arquitectónica como la que podría facilitar el análisis de la nueva novela plagada de teorizaciones internas sobre los medios, ya que abarca no solo la composición, sino también el diseño general de esta nueva narrativa, lo cual trasciende las dimensiones de la investigación narratológica conocida hasta hoy en día. La utilidad de las nociones de la arquitectura en lo que respecta al análisis literario y a todas las manifestaciones del arte contemporáneo la confirma la teoría de la arquitectura posmoderna de Giandomenico Amendola. Según este estudioso, la posmodernidad arquitectónica puede considerarse el hardware de la realidad, su apariencia y sus formas, antes que su vida y cultura interna (software modernista). Para Amendola, los arquitectos restauran, rehabilitan y lanzan al mercado lo antiguo modificándolo y ajustando a la contemporaneidad, algo que parece muy similar a lo que hacen los escritores de hoy.

No olvidemos que la arquitectura fue el primer arte en oponerse a los universalismos de la Ilustración y del modernismo. Los arquitectos posmodernos denunciaron en primer lugar el desarraigo en lo que concierne a las raíces locales y la cultura del entorno arquitectónico. Decidieron “reconvertir la arquitectura en un verdadero lenguaje y, en este sentido, huir de la ciudad como centro de la producción o para la circulación, y devolver a la ciudad su dimensión convencional en la que se encuentren la actualidad y la tradición” (Urdanibio 2011: 61). El posmodernismo estético representa, en cierto grado, aquella huida de los centros que producen sentidos (grandes relatos) y la vuelta (sea paródica o irónica) a la historia como referente colectivo a redescubrir (intertextualidad).

La propuesta de Robert Venturi, quien rechazó los principios modernistas en la arquitectura, es la más asociada con el giro posmodernista en el ámbito arquitectónico. Fue él quien estableció una serie de oposiciones frente al modernismo, ya que prefería la complejidad e hibridación a la simplicidad y pureza modernista. Venturi apostaba por la “unidad difícil de inclusión” contra la “fácil unidad de exclusión” (1966: 16), lo que significaba la vuelta a lo decorativo y a las alusiones históricas. Su finalidad era promover una nueva arquitectura: pluralista, inclusiva, ecléctica, capaz de abarcar varios estilos,

códigos y elementos decorativos que el modernismo prohibía (*cf.* Best & Kellner 1997: 152).

Otros dos estudiosos que contribuyeron a las teorizaciones de la arquitectura posmoderna fueron Heinrich Klotz y Charles Jencks. El primero veía la característica primaria de los edificios posmodernistas en la capacidad de “ficcionalizar” (*to fiction*) independientemente, es decir, Klotz adscribía la misma importancia al significado de la obra que a su función (*cf.* 1988: 128-140). La “ficcionalización de la arquitectura” significa para Klotz la liberación de la pureza de las formas modernistas, lo que conlleva la generación de significados multivalentes y, en consecuencia, refleja el énfasis posestructuralista en la significación, ambigüedad, diseminación, etc. El mérito de Jencks consistía en establecer un paralelismo entre el giro lingüístico y el arquitectónico, de modo que dio paso a las conceptualizaciones semióticas en el ámbito de la arquitectura. La importancia de esta disciplina fue tan importante para Jencks que restringió el término “arquitecto posmoderno” a aquellos que percibían la arquitectura en términos del lenguaje (*cf.* Jencks 1977: 6).

La sustitución y expansión de los modelos de sensibilidad y de posturas típicas del capitalismo avanzado por las del capitalismo tardío se evidenció inicialmente justo en la arquitectura, ya que este arte era el primero en asimilar las nuevas actitudes y patrones de comportamiento derivados de la difusión de la cultura popular y del aumento del poder adquisitivo de la sociedad posindustrial. Giandomenico Amendola, de modo muy sucinto, expandió el concepto baudelaireiano del hombre moderno apuntando que “el flâneur contemporáneo es al mismo tiempo Homo Aestheticus, Homo Ludens, y, sobretodo, Hombre Consumidor” (2000: 164). Es probable que fuera precisamente la arquitectura la que se ajustó a este cambio esencial en primer lugar por el hecho de ser un arte sustancialmente público con todas las obligaciones que esto implica. Dentro de este contexto, es posible entender el atraso de las demás artes en términos de la adaptación a la nueva cosmovisión ética y estética en una sociedad de servicios que sustituyó a la industrial.

### **1.3. Afinidades entre la teoría de la literatura y la teoría de la arquitectura**

La arquitectura funciona como metáfora excepcional y sumamente útil en la crítica cultural. Basta pensar en la arquitectura conjugada con conceptos tales como violencia, participación, trasgresión, paz, amor, maternidad, etc. para entender que, por

más insólita que sea la combinación de la palabra arquitectura con una idea, la conjugación siempre presenta una entidad conceptual más bien comprensible. Este hecho se debe probablemente a la asociación más básica que tenemos con la arquitectura: la regularidad. Según Colin Davies, esta calidad es la más asociada con la arquitectura y como tal constituye la fuente de la mayoría de las metáforas que se aprovechan de ella.

De acuerdo con esta convicción, Davies define incluso la metáfora de la arquitectura de la novela como “una estructura ordenada de las regularidades ocultas que dan cohesión a la novela y hacen de ella una obra de arte coherente” (2011 18). Es una definición útil para iniciar un trabajo como este, en el que la noción de la arquitectura de la novela equivale a una combinación de distintos elementos que buscan su coherencia y orden en las instancias lectoral, textual y aural. Se debe aclarar que la metáfora de la arquitectura sirve para insistir en el carácter edificatorio y estructural de los textos que tienden a descomponerse o fragmentarse para representar, tematizar y evidenciar su carácter compilatorio o derivado de otros textos. Asimismo, dada la afinidad entre los objetivos de la teoría de la literatura y de la teoría de la arquitectura, que de particular manera destacan en el caso de la narratología y de la arquitectura concebida como lenguaje la idea del análisis interdisciplinario parece bien fundada. Ambas incluyen los estudios sobre la simetría, el ritmo, la legibilidad, las formas connotativas, la ocultación de la estructura y la intertextualidad.

Uno de los vínculos más estrechos entre el análisis de las obras arquitectónicas y novelescas parece manifestarse en el paralelismo entre los estudios formalistas y estructuralistas por una parte, y los estudios sobre la espacialidad en la arquitectura. En su ensayo “Spatial Form in Literature: Toward a General Theory”, W.J.T. Mitchell recuerda que los pioneros de los estudios formales de la literatura, Shklovsky, Tynianov o Propp, propusieron todo un aparato terminológico de análisis literario que se basaba en la espacialidad, ya que sus nociones claves englobaban la estructura, la forma, la fábula y los iconos (*cf.* Mitchell, 2010: 55). Desde luego, parece oportuno volver a las raíces espaciales del formalismo ruso y sus epígonos a la hora de analizar las formas novelescas y recurrir al arte espacial por antonomasia, esto es, la arquitectura.

Además de las nociones formalistas, existen numerosas coincidencias terminológicas entre la crítica literaria y las artes plásticas que se iban elaborando y estabilizando en sus definiciones por la migración e intercambio de significado entre ambas, como la imitación, la expresión, la representación, la perspectiva, primer y segundo plano, lo pintoresco y el estilo, por ejemplo. Para elaborar la noción abstracta de

la “función poética”, Jakobson se sirvió de la terminología geométrica y la definió como las repeticiones que recurren de modo regular en todos los niveles lingüísticos (cf. Jakobson, 1973: 234). Por una parte, el hecho de insistir en las “repeticiones” remite a una de las categorías cruciales en la arquitectura, el ritmo. Por otra, la referencia a la recurrencia regular en “todos los niveles” demuestra la omnisciencia de las relaciones espaciales: toda una novela puede subordinarse a este orden si se basa en la simetría, gradación, repetición, antítesis, etc. Del mismo modo, Proust recurrió a una comparación espacial para describir su obra en términos parecidos a una catedral. La sintética visión de Todorov parece resumir estos paralelismos, ya que el investigador insiste en que la novela de hoy se inclina hacia el orden espacial y renuncia al orden lógico (cf. 1984: 72).

Uno de los precursores de los estudios que transgredieron las fronteras entre el arte de escribir y de construir fue el crítico de arte alemán Erwin Panofsky. En *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (1951), esboza la paralela constructiva entre una catedral gótica y un tratado escolástico para demostrar las similitudes de los significados que ambos tipos de obras implican (cf. 2007). La obra de Panofsky es canónica en cuanto a la trasgresión de las fronteras de prejuicios relacionados con la mezcla de órdenes de significado. Para el investigador, la catedral y el tratado representan las ideas principales de la época y evidencian las características análogas en ambos tipos de obras que incluyen claridad, homologación de las partes, reconciliación de contradicciones<sup>8</sup>, totalidad del concepto de la obra y la exposición de sus principios retóricos.

En el momento de servirnos de los métodos de estudio elaborados por los arquitectos es preciso distinguir y definir la forma y la materia. En la arquitectura, según establece Davies, la forma es el elemento al que se dota de primacía y no la materia, y este es un principio constitutivo de la disciplina misma, para la que “la esencia (...) reside en la actividad de proyectar y dibujar, de imaginar la forma y representarla en un medio apropiado” (2011: 43). El argumento que apoya la preeminencia de la forma sobre la materia en el caso de la teoría arquitectónica es el de la inexistencia de cualquier construcción humana que no sea el resultado de algunos procesos reflexivo-cognoscitivos

---

<sup>8</sup> Las contradicciones nombradas por Panofsky son, por ejemplo, razón vs. fe, espacio exterior vs. volumen interior.

dirigidos hacia la elaboración de algún proyecto o esbozo, sea mental o material<sup>9</sup>: “Es perfectamente posible dibujar una forma sin saber de qué va a estar hecha, pero es completamente imposible dibujar materia informe” (Davies, 2011: 47).

En las aproximaciones narratológicas que se remontan a las teorías del formalismo ruso encontramos un paralelismo literario explícito, porque la historia (denominada por Shklovsky como “fábula”) es la materia de la obra literaria, mientras que el argumento (“trama”) describe su actualización novelesca capaz de adoptar varias formas a partir de una sola historia dada (cf. Navajas, 1987: 181). Precisamente por esta razón, a saber, por la clara prioridad de la forma sobre la materia, tanto en la teoría arquitectónica como literaria, se ha decidido enfocar principalmente en las cuestiones técnicas y formales de las novelas y recurrir al argumento únicamente cuando este pueda echar más luz sobre las cuestiones narratológicas.

#### **1.4. Los principios del análisis arquitectónico**

No existe un modelo que permita describir todos los edificios (cf. Ballenstedt, 2000: 551-553, Kuryłowicz, 1998: 63). La idea principal de la teoría de la arquitectura, tal y como señalan los teóricos de este arte, es la de catalogar: ideas, soluciones, estilos, etc. (Rybczyński, 2014: 13), hecho que será reflejado en este trabajo. La falta de una aproximación rigurosa y única a las obras de arquitectura no se suele, sin embargo, considerar un fallo o una debilidad, sino una respuesta respetuosa hacia la idiosincrasia de cada obra y un acicate para la investigación creativa de los estudiosos (cf. Kuryłowicz, 1998: 65-66)<sup>10</sup>. Rybczyński y Kuryłowicz indican que en vez de crear teorías universales y falibles, deberíamos dejar libertad a los investigadores (cf. Kuryłowicz, 1998: 64) o crear catálogos de ideas (cf. Rybczyński, 2014: 13). Así pues, en los trabajos analíticos en este campo se distinguen varios elementos que deben tenerse en cuenta, como los

---

<sup>9</sup> En el campo de la literatura existen, no obstante, muestras de textos que supuestamente se han elaborado sin preconcepciones y sin la intervención de procesos reflexivo-cognoscitivos. A ellos pertenecen (supuestamente) los textos escritos según las fórmulas de la “escritura automática” elaboradas por los surrealistas y André Breton en particular (*El manifiesto del surrealismo*, 1924-46). Pese al supuesto acierto de estos intentos, estoy de acuerdo con las críticas psicoanalítica y literaria de esta modalidad de escritura. Las dos indican sus deficiencias, su carácter inacabado, defectuoso y sumamente artificial, por lo cual considero los textos escritos con la técnica de la escritura automática como preconcebidos y sí derivados de los procesos reflexivo-cognoscitivos. Una de las mejores críticas de ésta técnica literaria ofrece el artículo *Les Aventures de l'automatisme* de Laurent Jenny (cf. 1988).

<sup>10</sup> Hasta los nombres de algunas partes de edificios que no han sido teorizadas y definidas. Sus nombres y la idea de lo que son dependen del investigador. En este sentido, es aceptable distinguir más elementos de los que la teoría establecida sugiere.

componentes, el contexto, la proporción de los elementos, el ritmo, el contraste, los patrones, las variaciones, etc.

En total, la variedad de modos de aproximarse a la arquitectura de los edificios se debe al afán de adaptarse a la particularidad de una obra específica<sup>11</sup>. Dada la falta de un modelo concreto del análisis de las obras arquitectónicas, he decidido clasificar los diferentes elementos considerados en la presente investigación en cuatro grupos principales y una categoría adicional: elementos técnicos, elementos circunstanciales, elementos expresivos, elementos formales y la categoría de elementos sensoriales (la llamada percepción visual).

En breve, mi modelo de análisis basado en las premisas arquitectónicas se centrará en la investigación de elementos fundamentales para el estudio arquitectónico y, a mi modo de ver, aplicables a la narratología, que incluirán:

1. Elementos técnicos como el material (sus propiedades y su uso), los componentes particulares (técnicos y visuales) del edificio<sup>12</sup> y la ejecución (su tecnología y su calidad) (*cf.* Gawłowski, 1998: 35).
2. Elementos circunstanciales como el periodo de la construcción, el estilo distinguible del edificio, la tecnología asequible del periodo de su creación, ambiente cultural de sus tiempos, etc. (*cf.* Gracia, 2012: 13, Davies, 2011: 28, 102).
3. Elementos expresivos que designan las maneras de expresar las emociones humanas y los valores, cuyo objeto de investigación se centra en averiguar cómo el arquitecto consigue inscribir estas dos dimensiones en el diseño (*cf.* Gracia, 2012: 100, 109; Davies, 2011: 85, 95-98; Best & Kellner 1997: 152, Rasmussen, 1999: 10, Tschumi, 1997);
4. Elementos formales que se refieren a la simetría/asimetría, equilibrio, patrones, ritmo, contraste, variaciones, unidad en variedad, etc., es decir, de toda una serie

---

<sup>11</sup> Janusz Ballenstedt propone el ejemplo del capitel de la columna dórica que, según las teorizaciones comunes, se compone de tres elementos (ábaco, equino y collarino), pero para algunas aproximaciones teóricas concretas (las que intentan exponer u ocultar los nexos entre los elementos, por ejemplo) podría componerse de dos, cuatro o más elementos con el fin de reflejar el intento particular o la perspectiva específica de uno que otro estudio científico (*cf.* 2000: 552).

<sup>12</sup> La propuesta de Rybczyński consiste, por ejemplo, en describir tres elementos de los edificios: la estructura, el recubrimiento y los detalles (*cf.* 2014: 21). En mi aproximación la primera categoría se analizará en el Capítulo VI, mientras que las dos siguientes se comentarán en el Capítulo II.

de aspectos que aseguran la coherencia de la obra en sí (*cf.* Gawłowski, 1998: 34; Gracia, 2012: 7, Davies, 2011: 17-19, 53, Best & Kellner 1997: 155).

La clasificación aquí expuesta determina la estructura del presente trabajo.

### **1.5. Narratología posclásica y *close reading***

Partiendo de las observaciones sobre las afinidades entre la teoría de la literatura y la teoría arquitectónica, en el presente trabajo se propone realizar el estudio interdisciplinario de la novela actual. La diversidad de recursos narrativos del corpus de las novelas seleccionadas evidencia la presencia frecuente de referencias a otros géneros literarios, formatos textuales e incluso otras disciplinas artísticas que obligan a acercar la investigación literaria a la perspectiva interdisciplinaria. Además, el hecho de que los escritores analizados se empeñen en revelar los procedimientos creativos y constructivos de sus novelas demuestra la importancia de los procesos de planificación (diseño) y edificación, ambos esenciales en el ámbito de la arquitectura y la narratología. También la amplificación posestructuralista de la noción del texto incita a recurrir a una metodología interdisciplinaria, de acuerdo con la siguiente observación de Best y Kellner:

The shift from “work” to “text” is meant both to broaden the category of objects for critical interpretation and decoding and to suggest that the meanings of the text are usually multiple and conflicting, requiring new methods of interpretation that are multiperspectival and that decenter the “authorial voice” (Best & Kellner 1997: 136).

Dada la complejidad y heterogeneidad de las formas narrativas en cuestión, se ha decidido recurrir a los conceptos de narratología posclásica que engloba varias disciplinas de las humanidades en términos de técnicas del análisis literario.

En su ensayo *Narratologie classique et narratologie post-classique* Gerald Prince resume los principios de la narratología posclásica y desarrolla la distinción entre la narratología clásica y posclásica a partir de las conceptualizaciones de David Herman (*cf.* 1997) y Monika Fludernic (*cf.* 2005). Para Prince, la narratología clásica es una teoría del relato con ambiciones científicas, arraigada conceptualmente en el formalismo ruso y en la lingüística de Ferdinand de Saussure por el interés en el lenguaje narrativo del primero y en el sistema lingüístico de la otra, e inspirada en los estudios estructuralistas de Barthes, Todorov, Genette, Bremond y, parcialmente también, en los trabajos de Booth, Stanzel, Bal y Chatman.



La narratología posclásica es la prolongación, continuación y refinamiento de la narratología clásica. Se pregunta por la relación entre la estructura narrativa y la forma semiótica, sobre sus interacciones con la enciclopedia (conocimiento del mundo), sobre la función (y no solo funcionamiento) del relato, sobre la influencia del contexto y de las formas de expresión, sobre el papel del receptor, etc. Abandona parcialmente la lingüística estructural y la suplantada por la lingüística informática, sociolingüística, psicolingüística, etc. Para Prince es más reflexiva, interdisciplinaria, exploratoria y abierta a las corrientes teórico-críticas además de ser más hospitalaria y expansiva. También es más “modesta”, ya que es consciente de sus límites y dificultades; más experimental, impura, plural y, de acuerdo con las premisas del posmodernismo filosófico y el posestructuralismo, sospechosa de los grandes relatos y de la verdad absoluta; se interesa por lo local, lo particular, lo singular y por la diferencia más que por la semejanza.

Mientras que la narratología clásica evitaba preguntas (para conseguir el estatuto de una ciencia lógica), la posclásica puede que ceda demasiado fácilmente a la tentación de hacerlas todas. Por el hecho de aportar una multiplicidad de diferentes ópticas para el análisis de la narrativa, descubre y/o inventa recursos, técnicas, formas y elementos narrativos que no se han explorado ni se ha sospechado de su existencia y de ahí que promueva la identificación o (re)examen de diferentes aspectos de la narrativa para (re)definirlos y (re)configurarlos (*cf.* Prince, 2003). A pesar de que se le reproche con frecuencia la heterogeneidad de métodos del análisis de los textos narrativos y la incapacidad de sintetizar los resultados provenientes de disciplinas muy diversas, parece una postura analítica perfecta para poder, por una parte, aproximarse a los textos en busca de tendencias recurrentes y así intentar proponer conclusiones generales; por otra, respetando la singularidad de cada creación literaria, constituye un conjunto de herramientas capaces de asegurar que no surgen generalizaciones excesivas en cuanto a la dominación de unos u otros rasgos formales y su función.

En este contexto queda claro que en el presente trabajo no pretendo aplicar una teoría única al análisis de las novelas, sea arquitectónica o narratológica, de la misma manera en que, a la luz de los conceptos de la narratología posclásica, no es oportuno aplicar una sola teoría de la literatura a las investigaciones sobre la narrativa, porque la “univocidad teórica” puede degenerar en subordinación abusiva del material estudiado a las premisas iniciales o causar que se pierdan de vista otras oportunidades y aspectos que el texto literario presenta. Precisamente para permanecer fiel al principio de análisis

cercano al texto narrativo y respeto hacia su singularidad, propongo la técnica de *close reading*.

El centro del interés de la lectura atenta es la minuciosa y prudente descripción y estudio de breves extractos de un texto literario sin recurrir a toda una serie de factores externos de la creación literaria como el contexto socio-político, biográfico e ideológico tal y como lo describió Ivor A. Richards en su libro *Practical Criticism* (cf. 1929: 203). Para el investigador que acude a la estrategia analítica elaborada por la Nueva Crítica, el texto se convierte en un icono verbal autónomo (William K. Wimsatt Jr.) y así comprendido requiere un análisis atento, porque lo imprescindible es averiguar lo que el texto dice como tal, dejando aparte la representación de otras dimensiones que implícitamente contiene (cf. Ranson, 1939). Este enfoque pone gran énfasis en lo particular, que considera más significativo que lo general, da mucha importancia a las palabras, a la sintaxis, al orden en el que las ideas aparecen y a la secuencia de los acontecimientos presentados. La lectura atenta se parece a la fenomenología cuyo objetivo es el estudio de las “cosas en sí”, así como de las relaciones que se establecen entre ellas y del contexto narrativo en que se manifiestan.

Sin embargo, cabe precisar que el uso de la técnica de *close reading* en el presente trabajo no implica que la metodología es identificable con las premisas metodológicas de la escuela de la Nueva Crítica de principios de siglo XX. Esto sería parcialmente contradictorio con los principios de la narratología posclásica. El objetivo de este trabajo es el de realizar una lectura intrínseca, formal e inmanente del material estudiado. No comparto con los nuevos críticos la concepción idealista (o romántica) de la literatura que supone el enfoque en el objeto exclusivamente literario y la defensa de su tesis según la cual “todo se halla en el texto”. Por ello, la crítica que se realizará no será ontológica, es decir, sobre el texto literario concebido como un todo orgánico. No se defenderá la unidad orgánica del texto, donde forma y contenido son inseparables y donde la literatura se identifica con el lenguaje más allá de su objeto de referencia.

Además, esto implica que no se efectuará una lectura total de cada uno de los textos, hecho que sería imposible dada la extensión del material por analizar (veintiuna novelas). Tomar las prescripciones del *New Criticism* a pie de letra significaría no poder dejar de considerar ningún aspecto, observar cómo funcionan todos los recursos en el conjunto de cada obra y estimar el significado global en función de la presencia de recursos narrativos particulares. Queda claro que tal aproximación sería irrealizable en

nuestro caso. La técnica de la lectura atenta en el presente trabajo significa, en consecuencia, ante todo de cierto modo la máxima adhesión al texto literario.

En suma, se tratará de aprehender de forma general el conjunto de textos literarios que conforman nuestro corpus y ver en ellos rasgos recurrentes. El presente trabajo no se centrará en el significado global de las obras literarias elegidas, sino en la presencia y en los modos en que se manifiestan en ellas recursos narrativos específicos; el objetivo de esta investigación tampoco radica en recuperar las intenciones del autor. Se pretende, por el contrario, describir las regularidades del conjunto de condiciones en que se manifiestan algunas estrategias narrativas.

## **1.6. Procedimiento analítico**

En su ensayo *Sobre el estilo*, Umberto Eco sugirió que un modelo de análisis literario debería, en vez de limitarse a un estudio de invariantes en cada texto, buscar las invenciones y las intervenciones del narrador en la novela (*cf.* Eco, 2005: 181). Por ello, y por mis consideraciones propias sobre la ineficacia de los sistemas narratológicos globales como el estructuralismo, por ejemplo, útiles sobre todo para el estudio de géneros específicos y textos esquematizados, he decidido recurrir a una metodología compuesta. En vez de optar por unas herramientas universales y una metodología rígida e invariable, me he inclinado hacia las aportaciones de varias teorías a fin de aplicarlas a textos que abundan en recursos narrativos concretos y que requieren acercamientos específicos y no uno general, supuestamente capaz de englobar la totalidad de los recursos de la narración.

La metodología de este trabajo se basará en las herramientas de análisis propias de la estética arquitectónica y del comparatismo interartístico, el método de *close reading* y el análisis estructural-narratológico basado en los estudios interdisciplinarios propuestos por la narratología posclásica. Cada fenómeno, estrategia o recurso narrativos (el uso de la cursiva, la estética televisiva, la metaficción, etc.) estará siempre precedido por una breve introducción teórica y metodológica de recursos, estrategias o fenómenos literarios que representan un elemento constructivo de obras en cuestión, cuyo funcionamiento se ilustrará con un análisis profundo de por lo menos una novela. En esta debería manifestarse de modo ejemplar el fenómeno, la estrategia o el recurso comentado. Aparte del análisis de la novela que lo ejemplifica de modo más exhaustivo, voy a referirme a la realización textual del recurso en otras novelas.

Puede sorprender a los lectores la escasez de referencias bibliográficas a textos críticos (académicos en particular) sobre las novelas analizadas. Esto se debe a dos factores. Primero, la mayoría de las novelas comentadas son muy recientes, por lo cual todavía no han sido objeto de estudios diversos y exhaustivos. El objetivo de este acercamiento al tema de la novela actual no es recopilar toda información asequible y relativa a las obras analizadas: una tarea así sería imposible si consideramos el número de novelas que forman el corpus. En este sentido el trabajo, más que compendiar el conocimiento sobre los textos en cuestión, trata de producirlo y organizarlo. Más bien se tratará de proponer unas taxonomías que podrían servir de guía a investigaciones futuras. Segundo, en varios casos, incluso si existe bibliografía sobre la obra literaria analizada, la aproximación de los investigadores muy pocas veces coincide con el centro de interés de la presente tesis. Por ejemplo, asiduamente se investigan los temas sociales, políticos y relativos a las transformaciones del género novelesco y con menos frecuencia las cuestiones relacionadas con los aspectos que consideramos en nuestro trabajo (paratextos, visualidad, metaficción, etc.).

El enfoque arquitectónico consistirá en analizar las novelas de modo similar al análisis de las estructuras físicas, es decir, considerando la variedad de aspectos constructivos como la composición (entendida esta como la organización y coherencia de los elementos), la capacidad de combinar y recombinar los elementos (las reglas de inclusión, deformación, articulación), el peso constructivo (relación entre el contenido y la forma), la correlación de los elementos constructivos (exceso, congruencia, subordinación, unificación, etc.) y las calidades heterotópicas de las creaciones artísticas (establecimiento de lazos entre los elementos más diversos de la obra). Este esfuerzo analítico resulta uno de los objetivos principales de este estudio: el de describir el abanico de posibles relaciones que se establecen entre la temática y los recursos narrativos que la ejemplifican, refuerzan, socavan, etc. El eje central es definir la posible relación (si existe alguna) entre las formas literarias adoptadas y los contenidos de las novelas analizadas.

De acuerdo con la propuesta de Susan Sontag y Tzvetan Todorov, según la cual el análisis literario está excesivamente enfocado en la interpretación y el equilibrio entre los dos queda desnivelado, opto por el análisis poético-formal. Todorov subraya que la relación entre la interpretación y la poética es de índole complementaria y que el análisis literario es una oscilación continua entre una y otra por más distintos que sean sus objetivos. De ahí que, a pesar de ser partidario de una aproximación más bien formalista, no pretendo deshacerme completamente de elementos propios de la interpretación

literaria (cf. Todorov, 1984: 11-19). Para destacar la importancia de la dimensión técnica y arquitectónica de las obras, en ocasiones, aparte de describir y analizar el uso de recursos, estrategias y técnicas narrativas, voy a recurrir a la interpretación. No obstante, voy a servirme de las herramientas hermenéuticas solamente cuando la interpretación argumental, ideológica o cualquier otra resulten directamente del uso de los recursos literarios, figuras retóricas, contenidos visuales u otros elementos técnicos, relacionados con la construcción del texto.

Cada tarea interpretativa se va a efectuar según el modelo de la lectura atenta (*close reading*), es decir, voy a relacionar un elemento técnico dado con su ambiente textual más próximo. A consecuencia de su interés por lo particular, la lectura atenta es similar a la deducción que parte de una idea general conocida y avanza hasta alcanzar una conclusión particular desconocida. En cuanto al método del análisis, se ha escogido el principio deductivo por dos razones. Por un lado, para poder investigar más profundamente los campos particulares desde una perspectiva más extensa, lo que a lo mejor facilita la deconstrucción o cuestionamiento de la validez de ciertas propuestas teóricas. Por otro, para evitar el riesgo de formular generalizaciones y de ahí para ser fiel a otro principio fundamental del presente trabajo, a saber, la relatividad, pluralidad y rechazo de sumisión del análisis literario a algunos principios portadores de un modelo de investigación particular. La deducción, entendida esta en las partes del análisis literario como la aplicación de teorías arquitectónicas, de medios de comunicación o narratológicas a los textos narrativos, no tiende a generalizar sino que, en cierto modo, sirve para profundizar en el entendimiento de los aspectos de la estructura subyacente y, a la vez, no limitar el horizonte de la investigación.

Solamente en el caso de recurrencia de algunos rasgos narrativos a lo largo de la totalidad de un texto literario voy a intentar vincular este uso repetitivo de alguna técnica con el contenido ideológico o el argumento, es decir, solamente donde sea necesario me referiré a textos enteros, no solo fragmentos<sup>13</sup>. En este sentido, el presente trabajo se ubica dentro del horizonte de análisis mayoritariamente formalista y prescinde de perspectivas interpretativas derivadas de alguna teoría literaria particular (feminismo, estudios postcoloniales, sociología de la literatura, etc.), por el hecho de dejar aparte las

---

<sup>13</sup> Este será el caso de la sección dedicada al análisis de los títulos que, en gran medida, remiten a tramas o crean metáforas a partir de los hechos contados, cosa que observaremos en detalle en el Capítulo II.

interpretaciones efectuadas conforme a esquemas interpretativos concretos, puramente argumentales o ideológicos. Por consiguiente, pretende inscribirse dentro del marco de la narratología posclásica.

Para terminar, cabe explicar el carácter de la metodología basada en premisas tan interdisciplinarias como la teoría de la arquitectura y la narratología. La relación entre la metodología del análisis arquitectónico y la metodología del *close reading* y la narratología posclásica se inscribe parcialmente dentro del ámbito de los estudios comparatistas e interartísticos. En su libro *Comparative Literature: Theory, Method, Application* Steven Tötösy de Zepetnek indica que el estudio comparativo de la literatura significa o bien el comparatismo entre varias literaturas nacionales, o bien la aplicación de conocimientos de otras disciplinas para el estudio de la literatura. Añade que es una disciplina difícil de definir ya que es tanto fragmentada como pluralista (*cf.* 1998: 13). En nuestro estudio queda claro que se tratará del comparatismo de la segunda categoría. En algunos momentos recurriremos a textos de otras literaturas, pero solo a modo de referencia porque el tamaño de la presente tesis no permite comparaciones extensas.

En *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*, César Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva insisten en que para los estudios comparatistas la investigación interartística es una de las más relevantes (*cf.* 2015: 107), como se ha puesto de manifiesto en la mayoría de los estudios sobre la disciplina. En el capítulo 8 retoman la expresión de Oskar Walzel “iluminación recíproca de las artes” para describir toda clase de relaciones interartísticas externas, muchas de las cuales podremos observar en el presente trabajo gracias a las analogías y tipologías que se presentan a continuación (*cf.* 2015: 109). La aplicación de la teoría arquitectónica al estudio de la literatura como análisis formal en nuestra aproximación podría efectivamente considerarse una suerte de actualización peculiar de lo que se conoce como la mencionada “iluminación recíproca de las artes”. Se trataría desde luego del establecimiento de relaciones interartísticas externas, es decir, el comparatismo entre el modelo teórico arquitectónico y literario. Otra clase de relaciones interartísticas que se observarán en el presente trabajo son las internas. En ellas, en un mismo espacio se distinguirá una manifestación de índole literaria y otra de índole artística (el análisis texto-imagen que se lleva a cabo en el Capítulo III, por ejemplo). En este sentido, y de acuerdo con las premisas de la narratología posclásica, nuestra investigación sobre la novela actual española es un estudio no solo interdisciplinario, sino también en cierto modo interartístico y comparatista.

## CAPÍTULO II: ELEMENTOS TÉCNICOS DE LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL

### 2.1. La sensorialidad en los textos narrativos

El presente capítulo se centra en la descripción de la imagen general y el uso de los componentes constitutivos de las novelas analizadas, objeto de estudio que hemos denominado como “elementos técnicos” en el capítulo precedente. Claro está que el material en el caso de la narrativa designa el sustrato lingüístico, cuyo análisis no resulta pertinente en la presente investigación, por lo cual queda excluido su estudio sistemático en estas deliberaciones. Lo que me gustaría destacar en las novelas que analizo son sus componentes fundamentales, que casi todas comparten y quiero presentar según el orden de su aparición a los ojos del lector, es decir, comenzando por los paratextos para luego (en el capítulo siguiente) pasar a considerar elementos constructivos más básicos relativos a la tipografía y visualidad del texto.

La primera aprehensión de una obra arquitectónica toma diferentes nombres en la teoría de la arquitectura. Aunque se denomine percepción visual (*cf.* Arnheim, 2004; Hesselgren, 1969) o sensorialidad (*cf.* Aryan, 2011), lo que vincula estos términos es su relación con las teorías psicológicas que han investigado en detalle el tema de la percepción y de la primera impresión en el ámbito de la estética. A la hora de diseñar edificios, los arquitectos recurren a la percepción sensorial porque son conscientes de que, a la hora de examinar las obras de arte, aprendemos a organizar nuestra percepción gracias a la identificación de sus elementos y su calificación como artísticos. De ahí que, en arquitectura, el diseño comience con las líneas, formas, colores y textura para que el sujeto perceptor pueda identificarlos y considerar la totalidad de la obra como artística o no (*cf.* Żórawski, 1978: 23-25)<sup>14</sup>.

El esquema sensorial es aplicable a la teoría de la narrativa solo parcialmente, ya que la materialidad de un libro en comparación con un edificio es sustancialmente inferior, lo que implica que la aprehensión de una obra narrativa siempre resulta parcial. De forma similar, en el caso de algunos edificios, la percepción visual tampoco siempre

---

<sup>14</sup> La mayoría de los arquitectos afirman que es imprescindible primero que el sujeto perceptor reconozca la función del edificio y luego que pase a considerarlo no solo como un edificio que tiene una función, sino que lo perciba en términos estéticos. Nos parece que el percibir un libro (es “algo” para leer) y pasar a considerarlo como objeto estético es similar si consideramos las primeras impresiones o la sensorialidad.

es completa. Basta pensar en la aprehensión de una catedral desde su fachada que generalmente imposibilita aprehender las demás partes, o en la percepción de un edificio sin conocer sus interiores. Lo que percibimos no son nada más que elementos (sea fachada, torre o nave), sin embargo, en el caso de una novela, los elementos perceptibles quedan aún a escala mucho menor que en el caso de los edificios. Por ello, no es posible analizar una novela de igual modo que un edificio de acuerdo con los principios arquitectónicos.

Los arquitectos siempre comienzan por la percepción de la totalidad, de acuerdo con la observación de Żórawski: “No vemos nunca los elementos de alguna percepción, sino las totalidades que frecuentemente no son las que nos gustaría percibir, sino las que nos vienen dadas” (Żórawski, 1962: 24)<sup>15</sup>. Este modelo analítico resulta posible de aplicar solo parcialmente para los investigadores de la novela que no ven nada más que elementos aislados de la obra, como la portada, el título, el autor o, eventualmente, una reseña en la contraportada. No obstante, he decidido intentar traducir la insistencia de los arquitectos en la percepción inicial de una obra y en el Capítulo II enfocarme en lo más perceptible, responsable de las primeras impresiones de las novelas analizadas, a saber, los paratextos (títulos, epígrafes, índices, etc.). En otras palabras, se tratará de analizar los componentes y elementos que en la teoría de la arquitectura se denominarían como técnicos, ya que engloban una serie de elementos estructurales perceptibles a primera vista.

En el Capítulo III se analizará también esta clase de elementos, pero con el enfoque particular sobre su aspecto visual y la impresión que este crea en el sujeto perceptor. En el caso de la novela podríamos relacionar estos elementos con la tipografía conjugada con la visualidad del texto, entendidas ambas como el conjunto de recursos que hacen hincapié en lo visual de la novela y que incluyen la distribución de los blancos, la cursiva, los paréntesis, la negrita, la mayúscula, las imágenes y los gráficos<sup>16</sup>. Dado que los paratextos son los elementos con los cuales el lector se enfrenta al principio de su

---

<sup>15</sup> En otras palabras, primero vemos las totalidades y no los componentes por separado (así afirman los arquitectos). Sugieren que percibamos la totalidad y poco a poco pasemos a los componentes destacables.

<sup>16</sup> Excluyo el análisis de las portadas, dada su variabilidad y la necesidad de recurrir a las teorías del horizonte de expectativas creado por las imágenes, que pertenecen a otra clase de estudios, como los del *marketing* de los libros y las relaciones entre el mercado y la creación/producción literaria (sociología de la literatura), por ejemplo.



aventura con una novela, expongo en primer lugar su morfología, tipos y posibles análisis.

## 2.2. Paratextos

Los paratextos pertenecen a la categoría de intertextos<sup>17</sup> que Gérard Genette ubica dentro del concepto de la paratextualidad, es decir, la relación entre una obra y los textos incluidos en el libro o referentes a éste que no forman su parte integral (subtítulo, notas del autor, editor, cartas del autor relativas al texto, etc.). Según la clasificación de Genette, los paratextos se dividen en peritextos y epitextos, donde los primeros son los que están incluidos en el volumen (dedicatorias, notas a pie de página, notas editoriales, etc.), mientras que los segundos son todo tipo de textos relacionados con la novela, pero no incluidos en el tomo (entrevistas con el autor, etc.) (cf. Genette, 1989: 9-17)<sup>18</sup>. La obra maestra del estudioso dedicada al estudio de los paratextos es *Seuils* del año 1987 (traducida al español como *Umbrales* en 2001), en la cual Genette insiste fuertemente en la necesidad de prestar suma atención a estos detalles aparentemente insignificantes a la hora de abordar la tarea interpretativa de los textos literarios. He decidido seguir su eslogan *Attention au paratexte!*, y presentar a los lectores algunos tipos de paratextos que recurren frecuentemente en las novelas del corpus, de acuerdo con la aproximación de Genette o partiendo de sus clasificaciones hacia nuevos caminos teóricos de este campo de investigación específico.

La tabla que aparece en la página siguiente tiene el objetivo de orientar a los lectores y de evidenciar la presencia (por no decir omnipresencia) de los paratextos en las novelas analizadas en el corpus. La tabla no incluye la presencia y ausencia de los títulos en las novelas analizadas dado que todas están tituladas. Los epígrafes, como veremos,

---

<sup>17</sup> En los estudios que siguen nos serviremos principalmente de los conceptos narratológicos de Gérard Genette expuestos en el libro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, dado su reconocimiento casi completo en el mundo académico. A modo de recapitulación podemos recordar que la paratextualidad forma parte del concepto genettiano más amplio -la intertextualidad-, y esta, por su parte, al concepto incluso más amplio de la transtextualidad. Esta engloba cinco tipos principales de referencias a otros textos: la architextualidad, la metatextualidad, la paratextualidad, la hipertextualidad y la intertextualidad. La architextualidad es la relación de una obra con la literariedad (con géneros literarios, tipos de discursos, etc.); la metatextualidad es la relación de un texto con sus comentarios; la hipertextualidad describe la relación de algún texto con el conjunto de otro texto (similitudes y discrepancias argumentales, formales, etc.); la intertextualidad es la presencia parcial de un texto o su(s) fragmento(s) en otro texto que lo acoge e integra de un modo más o menos literal (cf. Genette, 1989: 9-17).

<sup>18</sup> Como el análisis de los epitextos no forma parte del enfoque de este capítulo, es decir, no se relaciona directamente con la percepción inicial de una obra literaria, dejo aparte su investigación.

son normalmente citas que aparecen al principio de las obras literarias y constituyen, en muchas ocasiones, pistas interpretativas importantísimas. La categoría de “Índices (I)” designa los índices que informan detalladamente sobre los contenidos de los apartados (*argumentum*), mientras que la categoría “Índices (II)” remite a los índices convencionales que simplemente indican los títulos de los capítulos y las páginas en las que se encuentran. La categoría de “Dedicatorias (I)” indica las obras con dedicatorias llamadas públicas, destinadas a personas (o conceptos) reconocibles, como artistas, intelectuales, políticos etc. La de “Dedicatorias (II)” incluye las dedicatorias privadas (destinadas a los amigos o familiares del autor). La instancia prefacial designa toda una serie de textos escritos por el autor u otras personas (notas preliminares, prefacios, introducciones, etc.). Los agradecimientos, si nombran personas o conceptos reconocibles, también pueden llegar a convertirse en herramientas para la tarea interpretativa. Los intertítulos son, dentro de la teorización de Genette, los títulos de capítulos, partes o apartados de los textos literarios. El análisis de las notas a pie en este trabajo será limitado a las notas de pie que no han sido introducidas por la editorial, sino por alguna instancia autoral. Observemos la tabla en la página siguiente que debería facilitarnos la orientación en la multitud de paratextos que pueblan las novelas analizadas en este trabajo:

<b>Título de novela y autor/Paratextos</b>	<b>Epígrafes</b>	<b>Índices (I)</b>	<b>Índices (II)</b>	<b>Dedicatorias (I)</b>	<b>Dedicatorias (II)</b>	<b>Instancia prefacial</b>	<b>Agradecimientos</b>	<b>Intertítulos</b>	<b>Notas a pie</b>
<i>Sebastián en la laguna</i> de J.L. Serrano	✓				✓				
<i>La ciudad y los cerdos</i> de M. Espigado					✓			✓	✓
<i>Ejército enemigo</i> de A. Olmos					✓				✓
<i>Standards</i> de G. Sierra	✓		✓		✓	✓		✓	
<i>Casa de muñecas</i> de P. Esteban Erlés	✓	✓		✓		✓		✓	
<i>España</i> de M. Vilas	✓		✓					✓	✓
<i>El genuino sabor</i> de M. Cebrián	✓		✓	✓			✓	✓	
<i>La nueva taxidermia</i> de M. Cebrián	✓		✓				✓		
<i>Los muertos</i> de J. Carrión	✓		✓					✓	
<i>Los huérfanos</i> de J. Carrión	✓			✓					
<i>Asesino Cósmico</i> de R. Juan-Cantavella	✓	✓		✓		✓		✓	
<i>El Dorado</i> de R. Juan-Cantavella	✓	✓			✓	✓		✓	
<i>Generación Alada</i> de A. Pomares						✓			
<i>Un momento de descanso</i> de A. Orejudo					✓			✓	✓
<i>Nocilla Dream</i> de A. Fernández Mallo					✓	✓	✓	✓	
<i>Guadalajara 2006</i> de S. Gutiérrez Solís	✓		✓			✓	✓	✓	✓
<i>Mi gran novela...</i> de F. San Basilio	✓		✓					✓	
<i>Fresy cool</i> de A. J. Rodríguez			✓		✓			✓	
<i>La trabajadora</i> de E. Navarro	✓					✓		✓	
<i>Alba Cromm</i> de V. L. Mora	✓			✓				✓	
<i>Circular 07</i> de V.L. Mora	✓	✓		✓	✓	✓		✓	✓

Tabla 1. Presencia de los paratextos en las novelas del corpus.

### 2.3. Títulos

La importancia de los títulos queda insuficientemente expuesta en las teorías narratológicas, quizás por calificar las aproximaciones titrológicas<sup>19</sup> de dispares, incongruentes y simplemente poco sistemáticas. Entre las aproximaciones que pueblan la literatura del tema se encuentran los estudios más destacados de Jean Ricardou (1972), Charles Grivel (1973), Leo Hoek (1981), o, en el ámbito español, de Manuel Martínez Arnaldos (1980). Sin embargo, fue Gérard Genette quien popularizó la noción “titrología” en su ensayo *Les titres* del año 1987. Para el estudioso, el título (combinado con el nombre del autor, editor y fecha de edición) es la señal principal que facilita la identificación del objeto como libro. Con la percepción de este comienza el proceso cognoscitivo e interpretativo (cf. 1988: 693), idea que le acerca al concepto arquitectónico de la percepción sensorial, es decir, la capacidad de identificar y reconocer elementos que designan estructuras concretas<sup>20</sup>.

Además, en el análisis de uno de los cuentos de E.A. Poe (*Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*), Roland Barthes observó que la función de los títulos no había sido estudiada suficientemente desde el punto de vista estructural (cf. 1977: 4). Para averiguar la importancia del título de una obra dada, los estudiosos de la cuestión proponen suplantarlos con uno nuevo, o incluso eliminarlos por completo, para comprender así la influencia que tiene el título original o su ausencia para el proceso de la interpretación y programación de la lectura (cf. Taha, 2009: 56; Levinson, 1985: 34). Gérard Genette apunta que también los pre-paratextos (primeras versiones de los títulos) demuestran la suma importancia de los títulos para la contextualización, interpretación y recepción de la obra<sup>21</sup>. Los títulos y subtítulos constituyen el elemento constructivo esencial del marco de las novelas y representan la más importante categoría de paratextos según varios investigadores (cf. Ostrowski, 1999: 115). Para Barthes el título, aparte de abrir el texto, tiene varios sentidos a la vez, entre los cuales siempre se encuentran por lo menos dos: el

---

<sup>19</sup> *Titrologie* (titrología) es un término acuñado por Claude Duchet en el ensayo *La fille abandonnée et La bête humaine, éléments de la titrologie romanesque*, del año 1973.

<sup>20</sup> También la observación de Genette sobre las capacidades de circulación de un título como objeto de comunicación (que no requiere la lectura de la obra) remite a la arquitectura que no pide a los perceptores ningún conocimiento del edificio para convertirlo en tal objeto.

<sup>21</sup> Genette se sirve de algunos ejemplos de las novelas de Zola y Proust quienes, a la hora de desechar las versiones originales o alternativas de los títulos de sus novelas, sacrificaron algunos aspectos temáticos y caminos interpretativos (cf. Genette, 1988: 701).

enunciativo y el deíctico. El primero se refiere a lo que el título enuncia, y el segundo hace hincapié en una marca sociológica y comercial que lo constituye (un producto literario en venta) (cf. 1977: 4).

La historia y la evolución de los títulos de obras novelescas presentan casos ejemplares de su importancia. En los siglos XVI-XVIII, los títulos solían contener historias enteras, de modo que en el romanticismo los autores combinaban el papel de comentaristas y editores, además de ser emisores de textos literarios (cf. Ostrowski, 1999: 98). Los subtítulos inicialmente informaban sobre el género (principalmente en el caso del teatro) y eran necesarios para que el público supiera de qué tipo de obra se trataba (comedia, tragedia) y para poder reaccionar adecuadamente.

Gérard Genette propone la división de los títulos en tres categorías: títulos temáticos, remáticos y mixtos<sup>22</sup> (cf. 1988: 708-720), pero su clasificación resulta insuficientemente abarcadora (lo que vamos a demostrar en adelante), por lo cual he decidido recurrir a la propuesta reciente de Ibrahim Taha, que ofrece más matices, y ampliarla con algunas subcategorías mejor descritas dentro de los sistemas de Martínez Arnaldos, Ostrowski y el propio Genette. Todos los expertos de titrología subrayan que un título puede pertenecer a más de una categoría, lo que observaremos a continuación. El recorrido por los títulos de las novelas analizadas nos servirá también a modo de introducción a la temática de las obras, su pertenencia a géneros literarios e incluso construcción, lo que pareció provechoso y congruente con el “modelo” de análisis arquitectónico.

---

<sup>22</sup>En la aproximación de Genette, los títulos temáticos son relativos al tema y al contenido de la obra. En esta categoría distingue títulos literales (designan no figurativamente el tema o el objeto de la obra como *Madame Bovary* o *Guerra y paz*), títulos prolépticos (predicen el desenlace de la trama como *La muerte de Iván Ilitch*), y simbólicos (*Sodoma y Gomorra*, *Ulysses*). Los títulos remáticos aluden a la forma de las obras o a los géneros literarios y dominan principalmente en la poesía (odas, elegías, etc.), pero también existen en el caso de la prosa (ensayos, sermones, variedades, etc.). A veces indican un solo rasgo formal (*Decamerón*, *Heptamerón*, etc.). Los títulos mixtos contienen elementos de los títulos temáticos y remáticos donde un elemento indica el género literario y el otro el contenido (*Study of women*). A esta categoría pertenecen los títulos tipo *peri, sur, de*, etc. (*De la vida humana*) (cf. Genette, 1988: 708-720).

El mencionado Ibrahim Taha divide las referencias que el título evoca en externas e internas, y añade la categoría de títulos autorreferenciales (cf. 2009: 46-49). El presente gráfico presenta las tres clases de títulos completadas por las aportaciones de los demás investigadores:

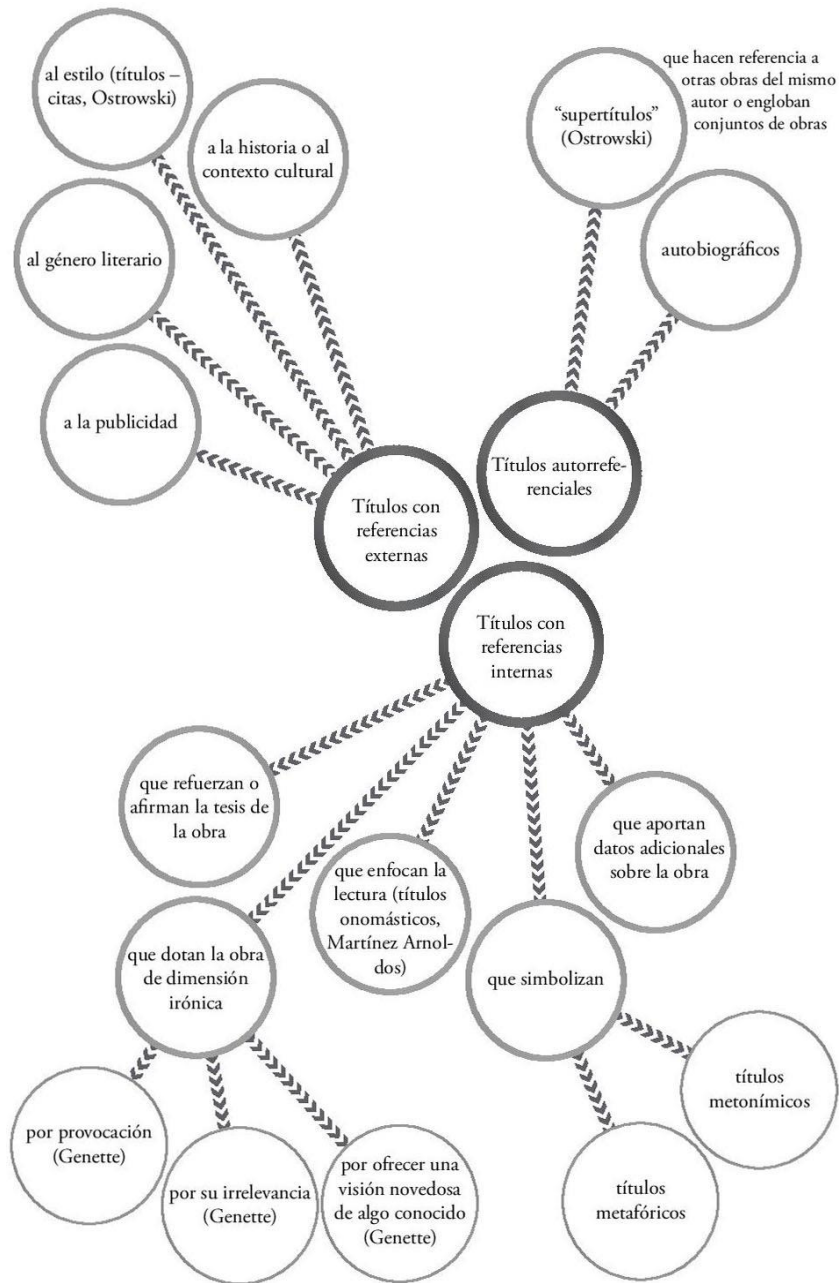


Gráfico 1. Tipología de títulos

### 2.3.1. Títulos con referencias externas

Dentro de la categoría de títulos con referencias externas encontramos la subcategoría de títulos que hacen referencia a la historia o al contexto cultural. Se trata de aquellos títulos que remiten a algunos acontecimientos y personajes históricos o mitológicos, o al carácter mediador de cultura (entre el texto y su ambiente histórico-cultural). En este contexto, los títulos de las novelas pertenecientes al *Proyecto Nocilla* de Agustín Fernández Mallo presuponen un cierto desafío interpretativo y requieren algunos conocimientos culturales específicos. Primero, es necesario saber que “Nocilla” es español denomina un tipo de crema untada de cacao muy popular inspirada en un producto similar italiano, “Nutella”. Segundo, “Nocilla ¡Qué merendilla!” es el título de una canción muy conocida entre los españoles nacidos en los setenta y en los ochenta de un grupo gallego de música punk-rock “Siniestro Total”. Se trata de una canción prácticamente privada de letra, escrita al estilo dadaísta, que utiliza la palabra “Nocilla” como si fuera una suerte de *objet trouvé* textual<sup>23</sup>. El título de la primera novela de la serie, *Nocilla Dream* (2006), provoca que la primera asociación del lector con la palabra “Nocilla” probablemente sea el contexto de la cultura contemporánea del consumo: de los supermercados, de la publicidad y de la infancia feliz (de ahí la relación potencial con el uso dadaísta de la palabra). Los que se acuerden de la canción de “Siniestro Total” probablemente ampliarán el horizonte de expectativas por la asociación con el estilo grotesco y punk de la pieza musical, con el cual abordarán la lectura.

En la novela de Salvador Gutiérrez Solís, *Guadalajara 2006* (2007), la acción se desarrolla en una de las ferias internacionales del libro más conocida del mundo hispánico. Este trasfondo muy concreto, y anunciado ya en el título, tiene una serie de implicaciones fáciles de deducir desde el principio de la lectura: sus protagonistas son autores de libros, el tema es la literatura y el mundo editorial, y la forma de la novela se acerca al género de reportaje ficcionalizado sobre este evento cultural particular con fuertes matices metaficcionales, todo lo cual servirá a los lectores como pistas orientativas en un texto fuertemente fragmentado y a veces ilegible sin la ayuda de la indicación proporcionada por este paratexto.

---

<sup>23</sup> La letra completa de la canción es: “Es la merendilla que nos gusta más es tan suavecita ¡qué gusto nos da! ¡Nocilla, qué merendilla! ¡Mamá, más!”.

El título de la novela *Standards* (2013) de Germán Sierra también ubica la lectura en un contexto cultural muy concreto, ya que, como se nos informa en otro paratexto de la novela (“Notas”) los estándares en la música son:

composiciones musicales bien conocidas por el público que constituyen una parte importante del repertorio de los músicos de jazz (...). Se entiende que son lo suficientemente ambiguos como para poder realizarse con ellos diferentes interpretaciones que difieran entre sí más allá de la dinámica (...) (Sierra, 2013: 11).

La mayoría de las historias presentadas en la novela empiezan por presentar episodios cotidianos de algunos personajes como el mafioso, cosmonauta, cirujano plástico, músico, etc, para convertirse, a lo largo de la novela, en narraciones dotadas de alto nivel de complicación, extrañeza y absurdidad, de acuerdo con el orden anunciado ya en el título. Vemos claramente que este no solo determina el modo de abordar el texto, sino que también indica su orden, y constituye una suerte de anuncio tanto de su forma como del modo de construir las historias, un curioso caso de “prolepsis formal”<sup>24</sup>.

En la subcategoría de títulos que hacen referencia al género literario se encuentran los títulos condicionados por la historia de la literatura. Indican caminos interpretativos para limitar el horizonte de expectativas y dotan al lector de herramientas necesarias para la comprensión de un género específico. En esta subcategoría podríamos incluir el título de la obra de Ferdinando San Basilio, *Mi gran novela sobre La Vaguada* (2009), que claramente indica el género novelesco como punto de partida. El uso del adjetivo “gran” antes de la palabra “novela” es una pista interpretativa para los estudiosos de la literatura, dado que es una referencia leve e implícita a los grandes proyectos modernistas. En este contexto, queda clara la enorme ambición del narrador protagonista (y escritor, al mismo tiempo) de crear una obra total, una “novela cosmos” que, gracias a la metáfora de la totalidad de la vida en forma de un centro comercial (La Vaguada), sería capaz de reflejar el mundo en toda su complejidad.

A la categoría de títulos con referencias externas pertenecen asimismo los títulos que hacen referencia al estilo, es decir, que imitan las normas generales del periodo de la creación del texto literario (títulos largos, típicos de los siglos XVII y XVIII, por ejemplo). Como estos están parcialmente determinados por las convenciones vigentes en

---

<sup>24</sup> Dentro de las categorizaciones de Genette podríamos calificar este título de proléptico por ofrecer una pista de entendimiento sobre el desarrollo de las historias, como en el caso del título *La muerte de Iván Ilitch* de León Tolstoi.



épocas y sociedades específicas, requieren su conocimiento por parte de los lectores. Además, algunos títulos, denominados por Ostrowski como títulos-citas (cf. 1999: 113-114), pueden referirse a otros en función connotativa por medio de la parodia, la ironía o incluso imitación. Este tipo de títulos invitan a una lectura comparatista porque se trata de una referencia externa al estilo de una obra dada.

Volviendo al título de la obra de San Basilio, *Mi gran novela sobre La Vaguada*, observamos que este coloca al lector no solo en un contexto cultural específico<sup>25</sup>, sino también podemos suponer que, a través del título elegido, el autor hace referencia literaria a otra obra de título y propósito creativo parecidos: el conjunto de cuentos de Sergi Pàmies, *La gran novela sobre Barcelona* (1997). Esta pista podría indicar el tono satírico de la novela de San Basilio, ya que la obra de Pàmies tiene carácter irónico y ambiguo, debido a la elección del título que contiene la palabra “novela”, pero constituye un conjunto de narrativa breve. Además, puede que se trate de una alusión a la novela *El vientre de París* (1873) de Émile Zola que también, alegóricamente, intentaba representar todo un universo humano a través de la vida de un mercado cubierto de la capital francesa.

El título de la obra de Patricia Esteban Erlés, *Casa de muñecas* (2012), parece hacer una referencia sutil a la obra dramática de Henrik Ibsen de título homónimo. La novela<sup>26</sup> española es un recorrido literario por todas las partes de una casa de muñecas, partes que evocan historias relacionadas con su función u objetos encontrados allí. Aunque el tema de la cosificación de las mujeres esté plasmado de modo metafórico, su sentido es descifrable sin problemas particulares. Las muñecas antropomorfizadas son las mujeres que siguen siendo tratadas, tal y como lo expone la famosa pieza de Ibsen, como objetos “en manos” de alguien. Tanto la obra de Esteban Erlés como de Ibsen, pueden ser calificadas de feministas, dado su carácter reivindicativo y acusador hacia el sistema patriarcal. En este sentido resulta comprensible que para los que asocien el título español con la obra noruega (lo que parece muy probable, dado que su lectura es obligatoria en muchas escuelas) el impacto de la comparación inicial puede planear sobre la lectura de la novela española desde el principio o por lo menos despertar expectativas concretas.

---

<sup>25</sup> La Vaguada es el más antiguo centro comercial madrileño abierto en el año 1983.

<sup>26</sup> Aunque la portada nos informa que la obra de Esteban Erlés es un “libro de microrrelatos”, voy a insistir en que se trata de una novela, a lo cual volveré en el Capítulo VI dedicado a la coherencia interna de los textos.

También los títulos de las novelas *Los muertos* (2009) de Jorge Carrión y *Asesino Cósmico* (2011) de Robert Juan-Cantavella, por el carácter homónimo con otras obras literarias, pueden evocar asociaciones literarias específicas. Aparte de recordar la celebración popular mexicana, podríamos relacionar el texto de Carrión con el relato más famoso de *Dublineses* de James Joyce. El tema de ambas obras literarias, es decir, la búsqueda de la identidad por el examen del pasado, establece un nexo que para un lector consciente de la tradición literaria europea indicaría alguna pista interpretativa a la hora de abordar *Los muertos*. En el caso de *Asesino Cósmico*, la alusión literaria es menos impactante a primera vista, ya que Juan-Cantavella utilizó el título de una de las novelas de Curtis Garland (seudónimo de Juan Gallardo Muñoz), el escritor español de la narrativa *pulp* más conocido. Sus libros “de a duro” (“bolsilibros”) poblaban los estantes e plasmaron la imaginación de casi todas las clases sociales y generaciones hasta los años ochenta del siglo XX en España. En *Asesino Cósmico* vemos fuertes influencias de su creación literaria, tanto a nivel temático como en términos conceptuales, ya que la novela abarca casi todo el abanico de géneros literarios populares practicados por Garland. Para la mayoría de los lectores, sin embargo, el título probablemente no constituya una pista directa hacia este tipo de imaginario, dado que *Asesino Cósmico* de Garland es una novela de ciencia ficción entre más de dos mil títulos publicados por este autor. No obstante, tomando en cuenta la dedicatoria que aparece al abrir el libro (“A Curtis Garland, a Berlín”), la lectura sí puede considerarse guiada desde el principio gracias a la referencia a la producción literaria específica de géneros populares españoles.

El último ejemplo de esta subcategoría es el título de la novela *La ciudad y los cerdos* (2013) de Miguel Espigado, que constituye una alusión clara a una de las obras maestras de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. La novela de Espigado representa las peripecias de una familia de carniceros especializados en jamones que “ordenan” en la ciudad, mientras que la obra de Vargas Llosa trata sobre los abusos de los cadetes en una academia militar. Al suplantar los perros por los cerdos como fuentes del poder, la novela se coloca en el ámbito de la sátira literaria. Además, el título permite al lector descodificar las alusiones argumentales y formales de la obra si tomamos en cuenta el realismo de la representación en la obra peruana. *La ciudad y los cerdos* dibuja una ciudad inexistente en un marco temporal indiferenciado. Lo hace con recursos que exageran las estrategias narrativas típicas de *La ciudad y los perros* (analepsis recurrente, vasos comunicantes) de modo que el narrador de Espigado parodia el realismo del

modelo peruano y se burla de su afán de hacer crítica político-social específica e histórica<sup>27</sup>.

La siguiente subcategoría de títulos con referencias externas son los títulos que hacen referencia a la promoción y publicidad. Su función es atraer a los lectores, por su rareza o por alusión a fenómenos o productos populares en su contemporaneidad<sup>28</sup>. En este caso el título está dirigido sustancialmente hacia lo extraliterario con enfoque especial en lo mercantil. En esta subcategoría podríamos clasificar títulos poco comprensibles como *Generación Alada* (2014) de Ana Pomares o *Fresy Cool* (2012) de Antonio J. Rodríguez. Ninguno de ellos establece una conexión con elementos reconocibles para un lector medio incluso bien formado.

La novela de Pomares constituye una visión posapocalíptica de una sociedad poblada por jóvenes agresivos, desinteresados de la cultura y obsesionados con las modas a seguir. El título de la obra, un texto dirigido probablemente a adolescentes, parece tener el propósito de despertar la necesidad de averiguar qué fenómeno social o cultural se encuentra bajo el nombre enigmático de la “Generación Alada”.

La novela de Rodríguez podríamos calificarla como novela parcialmente autoficcional que ofrece una imagen de los jóvenes urbanos desde una perspectiva excéntrica. El título *Fresy Cool*, como averiguamos bien avanzada la novela, remite a una expresión valorativa inventada por uno de los personajes de la novela que designa algo excepcional, “que mola, que está guay” (2012: 104). A pesar de las afirmaciones del autor en una entrevista<sup>29</sup>, según las cuales “fresy cool” denota una construcción lingüística similar a “dada”, y aunque efectivamente este concepto se relaciona con algunas técnicas narrativas peculiares adoptadas para la creación del mundo novelesco, el título permanece incomprensible y extraño, por lo cual este título pertenece a esta subcategoría. En este contexto, los títulos de la trilogía *Nocilla* (*Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* y *Nocilla*

---

<sup>27</sup> A la cuestión de la dimensión satírica y paródica de la novela de Espigado volveremos en el Capítulo V.

<sup>28</sup> Aquí podríamos encontrar los títulos que buscan promoción fácil por asociaciones con los temas de moda, como las teorías de conspiración en el caso de *El código Da Vinci* de Dan Brown, o productos culturales reconocibles y populares, como el título de la novela de Mikołaj Milcke *Gej w wielkim mieście* (literalmente *Gay en una metrópolis*) que juega con el título polaco de la serie extremadamente conocida estadounidense, *Sex and the City* (el título español es *Sexo en Nueva York*, mientras que el polaco podríamos traducir literalmente como *Sexo en una metrópolis*).

<sup>29</sup> (tipografía original) “Fresy cool es lenguaje vacío, una palabra comodín, sirve para lo que tú quieras que sirva —como *movida*, como *random stuff*, como *dada*; da igual. Estas expresiones es una cosa bastante adolescente, recurrir a una palabra sin sentido que conscientemente tú quieres que ocupe un buen porcentaje del léxico que usas. Aparte, la expresión se la inventa la coprotagonista, y también es una especie de versión *white afro*, *afroblanca*, de «real good sh\*it» (Miguel, 2012).

*Lab*) de Fernández Mallo, por el uso de anglicismos y la referencia al producto de consumo de masas, también podríamos incluirlos en esta subcategoría. Sin embargo, aquí se satiriza y parodia el consumo y las estrategias publicitarias (cosa que claramente también puede enfatizar el efecto publicitario).

### **2.3.2. Títulos autorreferenciales**

La siguiente categoría de títulos son los autorreferenciales, es decir, los que se refieren a la biografía, obra completa o estilo del propio autor, que exigen menos atención por parte del lector en cuanto a los conocimientos extraliterarios necesarios para la detección de su significado que los títulos con referencias externas. En términos de expectativas de lectura, estos títulos alejan al lector de lo extraliterario y centran el enfoque en lo textual, de modo que se refuerza el papel interpretativo del lector (*cf.* Taha, 2009: 52). Taha divide los títulos autorreferenciales en títulos autorreferenciales autobiográficos y títulos que hacen referencia a otras obras del mismo autor y a su estilo característico.

Los de la primera subcategoría se refieren a ciertos aspectos de la vida del autor (espacio, objeto, acontecimiento) de modo explícito ubicando el texto dentro del género de la autobiografía. Como mi labor analítica se aleja del modelo filológico clásico, no voy a entrar en detalles de esta subcategoría y me limito a presentar unos ejemplos que pueden ofrecer al lector una idea de cómo son y cuál es el significado de los títulos pertenecientes a esta clase. En el caso de la trilogía *Nocilla*, según varias afirmaciones periodísticas de Fernández Mallo, el título proviene de la canción “Nocilla, ¡qué merendilla!”. El escritor se vio influenciado por esa canción punk y por una fotografía que representaba un árbol lleno de zapatos que había visto en Nevada. El título de la novela *Circular 07. Las afueras* de Vicente Luis Mora podríamos relacionarlo con su estancia en Madrid y con la línea circular de metro en esta ciudad. *La gran novela sobre La Vaguada* de San Basilio también tiene raíces autobiográficas explícitas que ya he comentado anteriormente. Todas estas novelas reflejan en su forma o/y temática la fuente de la inspiración. En el caso de Fernández Mallo será la aleatoriedad de los hechos contados, en el de Mora se tratará de las referencias a la circularidad de la experiencia humana y sus periferias, y en el de San Basilio notaremos la continua yuxtaposición del espacio novelesco con el centro comercial famoso.

La segunda subcategoría de títulos autorreferenciales, denominada por Ostrowski como “supertítulos” (cf. 1999: 108), se compone de títulos que hacen referencia a otros títulos del mismo autor (repetición de algún motivo del título, como nombrar las obras siempre en infinitivo o comenzar siempre con la misma preposición). En esta clase de títulos evidentemente se ubica la trilogía *Nocilla* (*Nocilla Dream*, *Nocilla Experience*, *Nocilla Lab*). La repetición de uno de los elementos del título no solo remite a la continuidad de la colección, sino también a uno de los rasgos distintivos de toda la trilogía: la composición en recurrencias<sup>30</sup>: el narrador hace reaparecer sucesivamente los motivos, las tramas y personajes y frecuentemente vuelve a lo mismo con variaciones, como si estuviera parodiando a su propio estilo<sup>31</sup>. Asimismo, el narrador crea un cierto ritmo de la narración, un ritmo de estructura intertextual<sup>32</sup> que engloba lo musical, lo filmico, lo televisivo y lo literario. También la novela *Circular 07. Las afueras* pertenece a esta subcategoría<sup>33</sup>. La obra de Mora fue concebida por el escritor como una tetralogía que constaría de cuatro textos: *Circular* (publicada en 2003), *Circular 07. Las afueras* (2007) y dos más, aun no editadas (*Circular 08. Paseo/Centro*, *Circular 09. Satélite*)<sup>34</sup>. Para los lectores de las dos colecciones de novelas, la relación semántica de los títulos resulta evidentemente de suma importancia, tanto en términos de interpretación como de expectativas temático-formales. No obstante, dada la estructura “fragmentaria” de todas las novelas de estas colecciones y su falta de coherencia argumental (o incluso su completa ausencia dentro de los tomos particulares), suponemos que los lectores no deberían esperar otras continuidades que las que acabo de mencionar.

---

<sup>30</sup> Composición en recurrencias es la invocación de los propios elementos textuales, sintácticos, léxicos, etc. (cf. Indykówna, 1982: 61). La recurrencia de los mismos temas, personajes o palabras puede ser directa (conservando la forma original) o indirecta (los elementos repetidos nunca vuelven en la misma forma y siempre son variantes de algún precedente). Las recurrencias, además, colaboran en el establecimiento de una conexión más profunda entre el lector y el narrador, ya que crean lugares comunes y reconocibles que provocan la sensación de complicidad en el receptor como si este compartiera la vida y cosmovisión del narrador.

<sup>31</sup> Según Linda Hutcheon la parodia es una repetición con diferencia y distancia crítica (cf. Hutcheon, 2004: 34).

<sup>32</sup> Aquí la intertextualidad la entiendo en el sentido amplio de la palabra, es decir, las relaciones de textos con otros campos de cultura; interdiscursividad (cf. Albadejo, 2011).

<sup>33</sup> Dentro de la aproximación de Ostrowski, el título *Circular 07. Las afueras* pertenece a la categoría de títulos dobles, tales como *Vanity Fair, A Novel Without a Hero* de Thackeray, por ejemplo. El investigador indica que su función requiere más estudios porque no queda claro si sirven para enseñar el tema en sus dos variantes (contrapuntos), para demostrar la vacilación a la hora de elegir uno solo, para indicar el género literario o para agregar información sobre el contenido (cf. Ostrowski, 1999: 107).

<sup>34</sup> En el prólogo a *Circular 07. Las afueras* Mora anuncia su intento de crear una tetralogía (cf. 2007: 12).

### 2.3.3. Títulos con referencias internas

La categoría de títulos con referencias internas es la más compleja, ya que representa los sistemas más complicados de interrelaciones: aquellas entre el título y el contenido. Los títulos de esta sección son los menos influenciados por los factores externos (tendencias literarias, modas, convenciones, publicidad, etc.) y por ello convierten al autor en el primer intérprete de su texto (cf. Taha, 2009: 56). Taha propone la siguiente división de títulos con referencias internas: títulos que refuerzan o afirman la tesis del texto, títulos que aportan información adicional que no está en el texto, títulos que focalizan la lectura y títulos que establecen una relación irónica con el texto (cf. 2009: 55-58). Como hemos visto anteriormente en el Gráfico 1 que presenta el esquema de toda la clasificación, he agregado la categoría de títulos que simbolizan en términos de metáfora o metonimia y he distinguido tres tipos de títulos irónicos, tal y como sugiere Genette en su clasificación titrológica (cf. Genette, 1988: 708-720).

A los títulos que refuerzan o afirman la tesis del texto pertenece seguramente aquel de la novela *Standards*, por desarrollar las historias de acuerdo con el modelo de desviación típico de las obras musicales. También el título *Casa de muñecas* corresponde parcialmente a esta subcategoría dada su dimensión metafórica, en lo que concierne el encierro de las mujeres dentro de las estructuras domésticas, tema esencial de la obra. El título de la novela de Mercedes Cebrián, *El genuino sabor* (2014) también se inscribe dentro de esta clase titrológica. La obra relata las “aventuras” de Almudena, empleada de una institución de cultura estatal, que se dedica a la promoción de España fuera del país. Las obsesiones de la mujer con lo “blandengue” y la comida caducada, junto con la recurrencia de los temas de la emigración y los comentarios acerca de lo verdaderamente español, se ven confirmados desde el inicio por el título mismo.

De modo similar, el título de la novela de Alberto Olmos, *Ejército enemigo* (2011), anuncia el tema principal: las consecuencias de la discrepancia entre el *Weltanschauung* y la actitud vital de dos personajes principales. En esta obra, el narrador protagonista se convierte en el heredero de los contenidos del buzón de correo electrónico de Daniel, uno de sus amigos que muere inesperadamente. La paulatina investigación de los emails de Daniel por el narrador provoca una serie de acontecimientos y revela datos que escenifican el enfrentamiento metafórico de las actitudes divergentes de los dos amigos: el cinismo y el activismo. Justo al principio descubrimos que la lucha de Daniel con el narrador, plasmada en forma de conversaciones enemigas, “era una guerra de fe,

pero no de religión. Una guerra de los mundos, pero no de mundos que estaban en éste, reales o posibles, probables o inevitables, tangibles o quiméricos” (2011: 18). A lo largo de la novela nos percatamos de que el ejército enemigo lo forman personas como el narrador mismo, de modo que la totalidad argumental de la obra y casi todos sus aspectos temático-formales constituyen una ejemplificación amplia del enfrentamiento presagiado en el título.

El título de la novela *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro también demuestra los rasgos de esta subcategoría específica. La obra retrata a dos compañeras de piso que comparten muy poco aparte de su espacio vital, pero, al mismo tiempo, parecen complementarse en varios aspectos de su vida interior, hecho que sirve para crear una imagen compleja de la mujer contemporánea insertada en el mundo económico hostil de la España contemporánea. La trabajadora del título es claramente Elisa, una chica bien formada y proveniente de una familia burguesa que, dada la inhóspita situación laboral, se convierte en una empleada mal pagada de una editorial. La precariedad de su situación económica la dota con los rasgos de una proletaria que vive de un mes a otro esperando las transferencias tardías de su empresa. En este contexto, el título que programa la percepción de la narradora protagonista en términos de su estatus económico parece ejemplificar también una de las tesis principales de la novela: la falta de correspondencia entre el esfuerzo individual y el reconocimiento externo, sea afirmación o recompensa.

Este título de la obra de Navarro se ubica asimismo en la subcategoría de los títulos que aportan información adicional, ya que la narradora protagonista, aparte del título de la novela y de una de sus secciones, no utiliza el término “trabajadora” refiriéndose a sí misma ni a su compañera, Susana. Esto indica que el título constituye una interpretación sumamente sucinta, efectuada por la autora, que ofrece un detalle que no se comenta explícitamente en el texto.

El título de la novela de Antonio Orejudo, *Un momento de descanso* (2011), también podríamos colocarlo en esta subcategoría, dada su breve y enigmática exégesis metaficcional al final de la obra. El texto de Orejudo es una suerte de *campus novel* que trata sobre las “aventuras” de un profesor universitario y su relación amistosa con un colega, Arturo Cifuentes. El título resulta incomprensible hasta la última página de la novela, en la cual el narrador expone su fuente de inspiración y el motivo para escribir. La frase final es una confesión metaficcional del narrador que aporta datos adicionales sobre la obra:

El resultado final [de la novela] no me disgustó, y aunque le había dado mi palabra a Cifuentes de que nunca publicaría nada de lo que habíamos hablado, decidí permitirme yo también un momento de descanso y cometer por primera vez en mi vida una pequeña traición (2011: 241).

La serie de títulos que enfocan la lectura es similar a la clase de títulos onomásticos de Martínez Arnaldos (cf. 1980: 26-28) y literales de Genette (cf. 1988: 712). Mientras que para el primer investigador se trata de derivaciones del nombre del personaje (propio, común o apodo) o de títulos que establecen una referencia a seres u objetos representados en el texto, para el segundo son títulos que designan no figurativamente el tema o el objeto de la obra, como *Madame Bovary* o *Guerra y paz*. En este sentido, los mencionados títulos *Asesino Cósmico*, *Guadalajara 2006*, *Generación Alada* y *Casa de muñecas* aparecerían en esta subcategoría, ya que anuncian aquello que constituirá su enfoque principal, sea la actividad de un ente de ciencia ficción, los sucesos curiosos de una feria de libros, la fortuna de una generación de futuro o los secretos y misterios de un juguete infantil. En esta categoría ubicaríamos también el título de la mencionada novela de Vicente Luis Mora, *Circular 07. Las afueras* porque éste constituye la clave para la comprensión y el desciframiento de la estructura fragmentada de la obra y de la recurrencia de algunos motivos, temas y preocupaciones existenciales.

Asimismo, los títulos de la novela de Jorge Carrión, *Los huérfanos* (2014) y *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora son calificables como aquellos que guían la lectura. La obra de Carrión es una visión posapocalíptica y futurista de un grupo de supervivientes del apocalipsis, escondidos en un búnker, por lo cual el título obliga a considerar a los personajes en términos de su desamparo y orfandad. *Alba Cromm* es una novela que se desarrolla en el futuro próximo e imita el formato de una revista machista protagonizada, en un número especial, por una detective que profesionalmente investiga casos de pedofilia en la red y en su tiempo libre se dedica a deliberar sobre antiguos traumas y cuestiones amorosas en su blog. Gracias a este título-nombre de protagonista, el enfoque de la lectura se traslada desde el polo de la acción hacia el personaje, de modo que los lectores se concentran más en Alba, su psicología y vivencias existenciales que en los sucesos, cosa que programará la recepción de la obra de modo sustancial<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Witold Ostrowski ejemplifica este fenómeno con la abreviación del título *La vida e increíbles aventuras de Robinson Crusoe* a *Robinson Crusoe*. En este caso vemos claramente que el hecho de acortar el título desplaza el enfoque: el centro de interés en la versión abreviada es el psicologismo del protagonista y no la



Dentro de la siguiente subcategoría, la de los títulos que establecen una relación irónica con el texto, Genette introduce una leve matización discerniendo tres modalidades de títulos irónicos: los orientados a la provocación, los que introducen elementos irrelevantes en su seno y los que ironizan al ofrecer una visión novedosa de algo conocido. En este sentido la obra de Robert Juan-Cantavella, *El Dorado* (2008), presenta el ejemplo de la primera modalidad. La acción de la novela transcurre en Marina d'Or, una localidad de la Comunidad Valenciana construida a principios de los años noventa con el fin de ofrecer una amplia oferta vacacional. El narrador protagonista es enviado por su editorial a la “Ciudad de vacaciones” para escribir un reportaje sobre la urbanización, cuya imagen acaba convirtiéndose en todo lo contrario del paraíso por la agresividad publicitaria, las monstruosidades de la construcción inmobiliaria desorbitada y toda una serie de absurdidades socio-culturales. El título de la novela ironiza por inversión y a modo de provocación con esta imagen, ya que Marina d'Or, a pesar de su nombre “dorado”, se muestra como una realización fallida del fantasmagórico y arcádico El Dorado. De modo parecido al título de la novela de Émile Zola, *La joie de vivre*, que establece una relación irónica y provocativa con las aventuras de un personaje-acólito de Schopenhauer, el título de Juan-Cantavella provoca por la invocación de un paraíso encontrado que se relaciona diegéticamente con su representación desilusionada y satírica.

Un ejemplo de la modalidad de título irónico que introduce un elemento irrelevante podría ser *Mi gran novela sobre La Vaguada*. Aunque la evocación del centro comercial se relacione con el propósito de escribir una novela total, el resultado final de la obra constituye una contradicción de este proyecto. Dentro de la modalidad irónica de títulos que ofrecen una novedad en comparación con algo familiar sería posible ubicar la novela *Standards* de Sierra.

En esta obra las historias presuntamente estándares acaban por desviar y complicarse, de modo que la programación inicial establecida por el título de la novela se desvanece y se muestra como una indicación ambigua, juerguista e irónica. Los estándares (*standards*) no sólo remiten a modelos convencionales o a la normalidad, sino

---

acción. Las expectativas relativas a la representación de los sucesos están sustituidas por la lectura orientada hacia el mundo interior de los protagonistas y la psicología. Asimismo, Ostrowski subraya que existen también títulos que ejemplifican el traslado del interés desde los personajes hacia otros elementos del mundo representado como hacia las ideas (*Sentido y sensibilidad*), el fondo (*Mansfield Park*) o relaciones interpersonales (*Sons and Lovers*) (cf. 1999: 111).

también al mundo de la música. Entendidos como reinterpretaciones de obras musicales hechas por los músicos de jazz con el objetivo de introducir variación con alternancia capaz de crear efectos distintos a los del original, ofrecen un camino interpretativo alternativo al significado inicial de la palabra. Dentro de este marco analítico queda claro que precisamente las reinterpretaciones de las vidas de los personajes novelescos reflejan el procedimiento proveniente de las prácticas musicales.

A la categoría de títulos simbólicos pertenecen aquellos que hacen referencia a la dimensión simbólica de la obra. Para Ostrowski, los títulos de esta categoría no explican lo que es el tema principal de la obra, sino vagamente aluden a su sentido general y significado, por lo cual desconciertan e intrigan como si fueran títulos codificados (cf. Ostrowski, 1999: 112). Los títulos metonímicos de esta categoría son aquellos que aluden a un elemento al parecer insignificante para la trama o construcción de la obra, pero que en realidad tiene el valor simbólico para la interpretación argumental o estructural, como el caso del papel aparentemente poco importante del viejo cicatero en *Papá Goriot* de Balzac. El título de la novela de Juan-Cantavella, *Asesino Cósmico*, representa las características de esta modalidad titrológica. Aunque el personaje del título aparezca nada más que episódicamente en la novela, el uso de la referencia a la novela de Curtis Garland programa de manera fundamental la lectura y percepción de la variedad de géneros literarios incluidos en la obra de modo similar a la infrecuente, pero significativa, evocación del centro comercial en la novela de San Basilio.

Los títulos metafóricos, por otro lado, expresan metafóricamente el contenido de la obra y hacen hincapié en la idea principal. Genette ilustra la primera dimensión de estos títulos con el ejemplo de *Sodoma y Gomorra* de Proust (el tema es principalmente la homosexualidad) (cf. 1988: 715), mientras que para la segunda, Ostrowski invoca *El corazón de las tinieblas* de Conrad (el título remite simbólicamente al lado oscuro de la humanidad fuera de su contexto de civilización) (cf. 1999: 112). Esta subcategoría titrológica es la que presenta más casos en la historia de la literatura, lo que reflejan asimismo los ejemplos de mi corpus de lecturas comentado anteriormente: *Standards*, *Los muertos*, *Los huérfanos*, etc. También el título de la obra *La nueva taxidermia* (2011)<sup>36</sup> de Mercedes Cebrián representa esta clase titrológica. Las dos novelas cortas que la

---

<sup>36</sup> Se trata de una obra compuesta de dos novelas cortas que llevan sus propios títulos (*Qué inmortal he sido* y *Voz a dar malas noticias*), pero el “supertítulo” del conjunto se refiere a ambas, lo que asimismo confiere un cierto grado de coherencia interna de ambas partes aparentemente diferenciadas.

componen aluden a la recreación o simulación de alguna realidad en vez de su invención. La primera relata el intento de la narradora de recrear (físicamente) una fiesta vivida en el pasado, la segunda trata sobre una mujer con problemas de comunicación que encuentra su voz en la ventriloquia efectuada a través de muñecas dotadas de personalidades diversas (son ellas que supuestamente hablan en su lugar). En este sentido, el simbolismo de la actividad de los taxidermistas y sus “nuevos” continuadores que intentan recrear vida donde hay solo envases vacíos o muertos, queda expuesto en el título.

Otro dato interesante y relativo a la subcategoría en cuestión es que, según Ostrowski, muchos de los títulos que se refieren a lugares tienden a ser simbólicos<sup>37</sup>, hecho que ejemplifican los casos de *El Dorado*, *Casa de muñecas*, *Mi gran novela sobre La Vaguada*, etc. La novela *España* (2008) de Manuel Vilas presenta un caso particular de este fenómeno, ya que el simbolismo metafórico del título no remite al país y realidad existente, sino a un mundo paralelo, en el cual lo histórico se mezcla con lo inventado<sup>38</sup>. La obra consta de varias secciones divididas en capítulos, lo que confiere al tomo el carácter de conjunto de relatos que reflejan la variedad y diversidad genérica de la narrativa. La imagen caótica de la sociedad española que surge de las páginas de la novela se vincula metafóricamente con la España del título, un país sumergido en mitos nacionales, caciquismo institucional y cultural, y una nación sumamente diversa con una multitud de narraciones y variantes de las narraciones sobre sí misma.

También el título de la novela de José Luis Serrano, *Sebastián en la laguna* (2014), alude al espacio, en este caso poco concreto<sup>39</sup>. Aunque el título pueda calificarse de literal, ya que designa a uno de los protagonistas y el lugar donde se desarrolla la acción, cabe destacar su dimensión parcialmente metonímica y parcialmente metafórica. La novela relata los sucesos o, mejor dicho, los recuerdos de la infancia a veces inexactos de los sucesos de algunos veranos pasados por el narrador protagonista en la costa. Los cuatro personajes principales son chicos más o menos abiertamente homosexuales: Wences, Sebastián, Tadeo y Olivier. Como resultado de una serie de acontecimientos, tres de entre ellos mueren de modo que solo Sebastián y el narrador permanecen vivos. Tenemos que tener en cuenta que San Sebastián es considerado “patrón” de los

---

<sup>37</sup> Ostrowski ofrece como ejemplo el caso de *Los misterios de Udolfo* de Ann Radcliffe, una novela que convierte el castillo en los Apeninos en espacio simbólico de tiranía y crímenes (cf. 1999: 112).

<sup>38</sup> Colón, por ejemplo, sigue siendo el descubridor del Nuevo Mundo, pero es de proveniencia catalana.

<sup>39</sup> Hecho que queda en perfecta congruencia con la estilización “indeterminada” adoptada para la totalidad de la obra.

homosexuales, dada la tradición de la fascinación de los hombres gay por varias formas de representar al santo<sup>40</sup>. El hecho de que el único personaje que se salva de la muerte sea precisamente Sebastián, tal y como San Sebastián sobrevive su propio martirio dentro de la tradición cristiana y sus representaciones artísticas, podría revelar el trasfondo simbólico y metafórico del título. Queda claro que tal interpretación del título pueda constituir un exceso de exégesis, pero la metonímica selección del personaje no principal para el título parece por lo menos peculiar y enigmática.

## 2.4. Epígrafes

Los epígrafes son paratextos que abundan en la narrativa española de hoy, por lo que resulta preciso dedicarles más atención. Primero, sin embargo, cabe recordar que los epígrafes son citas, sentencias, fragmentos de obras, aforismos y otros breves textos que aparecen al inicio de las obras narrativas o de sus partes (sección, capítulo). La relevancia semántica de los epígrafes parece a veces aleatoria, porque su uso es a veces azaroso. Sin embargo, como observa Genette, cada yuxtaposición de significados crea otros significados y cada ausencia de significado crea la impresión de su existencia, con lo cual el intento de descifrarlo se convierte en una de las tareas analíticas más placenteras, estimulantes y gratificantes (cf. 1997: 158). Para mostrar la importancia y la función de los epígrafes, así como su eficacia pluridimensional en la narrativa española contemporánea, hemos seleccionado una muestra de esta clase de paratexto y en su análisis seguiremos el modelo creado por Genette. El gráfico expuesto en la página siguiente presenta la clasificación genettiana, ampliada con los resultados de mis propias observaciones:

---

<sup>40</sup> En su ensayo “Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr”, Richard A. Kaye apuntó que: “Contemporary gay men have seen in Sebastian at once a stunning advertisement for homosexual desire (indeed, a homoerotic ideal), and a prototypical portrait of tortured closet case” (1996: 87). Efectivamente, existen varias representaciones artísticas del santo o alusiones a la homosexualidad de los personajes a través del uso de este nombre como, por ejemplo, en la pieza de Tennessee Williams *Suddenly, Last Summer*, en la novela de Evelyn Waugh *Brideshead Revisited* o la obra de William Shakespeare *Twelfth Night*. Otras indicaciones de la fuerte carga homosexual de San Sebastián en el mundo artístico son el hecho de que Oscar Wilde utilizaba en el exilio el seudónimo Sebastian Melmoth, y Federico García Lorca y Salvador Dalí se fascinaban por la figura del santo, lo que refleja su correspondencia (cf. Cavanaugh, 1995: 59).

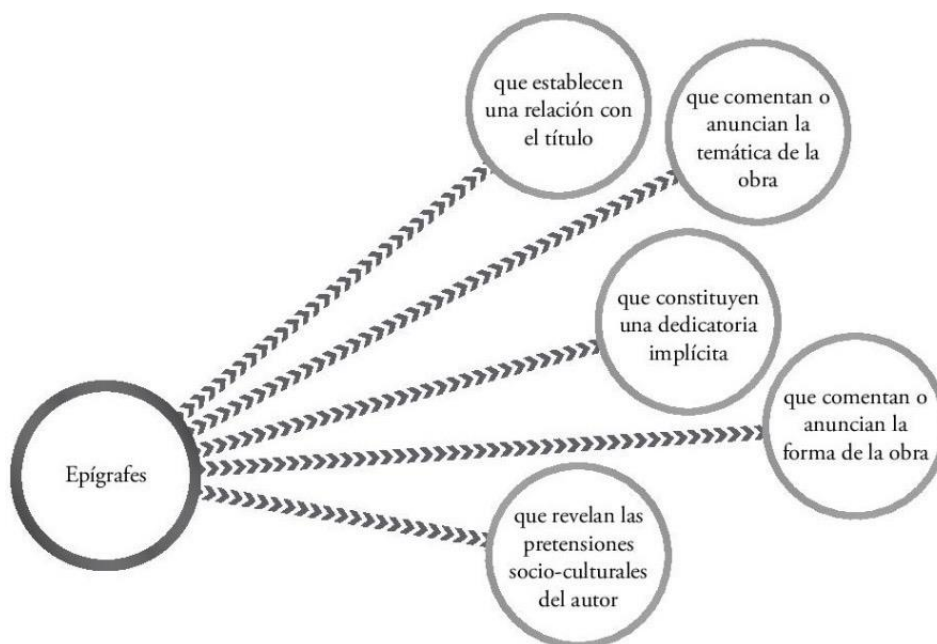


Gráfico 2. Tipología de epígrafes.

#### 2.4.1. Epígrafes que establecen una relación entre el título y el epígrafe

La primera clase de epígrafes, según mantiene Genette, son los que establecen una relación estrecha entre el título y el epígrafe, es decir, se supone que el segundo es capaz de comentar, elucidar o justificar el primero (cf. 2001: 133). Sirva de ejemplo la novela corta de Cebrián, *Qué inmortal he sido*. El epígrafe que la abre proviene del poema de Susana Thénon, “Edipo”. El fragmento citado es el siguiente: “qué inmortal he sido/y qué poco lastima el porvenir extranjero” (2011: 13). Esta referencia a la poeta argentina y a la “inmortalidad” ambienta de modo concreto la obra y establece una serie de expectativas lectoras, dado el continuo posicionamiento marginal y periférico del yo poético, o incluso su falta, en la obra de Thénon. El fragmento del poema mencionado constituye una explicación del título de la novela a partir de la cita directa de una obra poética, que además posee un título tan significativo como “Edipo”.

Este tipo de epígrafe, es decir, una cita directa, es una de las prácticas más comunes y, al igual que el uso de un título “prestado” (título-cita), indica de antemano cuál es el mensaje del autor. Así, lógicamente, el epígrafe se relaciona con el contenido de la obra. Recordemos que en la primera novela corta del tomo (*Qué inmortal he sido*) se tematiza la reconstrucción de la memoria, y en la segunda (*Voz de dar malas noticias*), la falta de la voz propia. El siguiente epígrafe lo constituye una cita de la obra del escritor

alemán Wilhelm Genazino, aficionado a las descripciones de la cotidianidad y del hombre medio. Aquí sirve de aviso para el motivo principal de *Qué inmortal he sido*, que es la reconstrucción de algo tan banal como una fiesta. Pero lo que viene citando Cebrián transmite una reflexión más general: “la actualidad es una imagen vacía que hay que salvar con un signo” (2011: 13). Los dos pequeños epígrafes de la otra novela de Cebrián, *El genuino sabor*, también aluden a su contenido. Una, que es la cita de la escritora argentina, Matilde Sánchez<sup>41</sup>, se vincula con el tema de viaje y la otra, la de Antonio Cánovas del Castillo, con la cuestión de ser español<sup>42</sup>, temas principales de la novela.

En esta subcategoría se sitúan también los epígrafes que se relacionan con los títulos de las obras y los aclaran de modo implícito. Gracias al carácter enigmático de la invocación, como si se tratara de un anuncio de misterio que la novela sería capaz de resolver, se logra en estos casos incitar la curiosidad de los lectores e invitarlos a la lectura. En *Casa de muñecas* de Esteban Erlés, la frase: “La eternidad es el infierno de las muñecas” (2012a:11) aparece como cita anónima, sin precisar de dónde viene ni de quién es y como tal se relaciona con el simbolismo de la obra. Por otra parte, se relaciona así dos conceptos complementarios y fundamentales de la experiencia humana: el espacio (infierno) y el tiempo (eternidad). La yuxtaposición de las dos nociones cargadas de símbolos cristianos negativos y ambivalentes se efectúa a través de la metafórica congelación de las dos bajo el concepto de la casa de muñecas y de modo proléptico presagia el tono general de la obra.

#### **2.4.2. Epígrafes que comentan o anuncian la temática de la obra**

La apertura epigráfica de *Casa de muñecas* pertenece parcialmente a la siguiente clase de epígrafes, a saber, a aquellos que son capaces de comentar el texto mismo de la obra, es decir, enfatizar o especificar sus contenidos (*cf.* Genette, 2001: 133-136). A veces queda claro este tipo de comentario, otras veces el lector descifra su significado solo al final. En este sentido los epígrafes adquieren la función de incitar a la lectura, emocionar a los lectores hasta convertir su función en puramente afectiva. De modo

---

<sup>41</sup> La cita es la siguiente: “Precisamente la posibilidad del viaje elimina los errores de quienes nos preceden. Cambiar de país para deberse a uno mismo, en un sistema de culpables únicos” (Cebrián, 2014: 9).

<sup>42</sup> Cebrián cita estas palabras de Cánovas “Son españoles los que no pueden ser otra cosa” (Cebrián, 2014: 9).

similar al caso de *Casa de muñecas*, las citas epigráficas de *Los huérfanos* de Jorge Carrión pertenecen parcialmente a la primera y a la segunda subcategoría: se vinculan con el título y comentan el contenido de la obra. Las tres provienen de novelas conocidas, como *El hombre perro* de Yoram Kaniuk, *La montaña mágica* de Thomas Mann y *Los topos* de Félix Bruzzone. La referencia a la primera obra constituye en sí una señal interpretativa que, conjugada con el título *Los huérfanos* y el contenido textual de la cita<sup>43</sup>, establecen el contexto y el ambiente específico de la escenificación de los hechos relatados por Carrión. La novela de Kaniuk transcurre en un espacio cerrado, un psiquiátrico para los supervivientes del Holocausto y se parece al búnker de los personajes de *Los huérfanos* que sobrevivieron el apocalipsis y que se dedican a varias actividades para no enloquecer.

Aunque podríamos suponer que la locura de los personajes de la novela israelí ocasionó su encerramiento en el manicomio, parece evidente que no se trata de una inversión del argumento de Kaniuk, dado que la situación del encierro de los personajes de *Los huérfanos* es el resultado de una vivencia traumática que también los conduce hacia la insania. La cita de *La montaña mágica*, una ardiente argumentación de la necesidad de la lucha, proviene de uno de los discursos de Naphta y se vincula con la temática del duelo y del esfuerzo continuo de supervivencia y lucha por los valores principales, también presentes en la obra de Carrión<sup>44</sup>. La evocación epigráfica de la novela *Los topos* de Félix Bruzzone, cuyos temas centrales son memoria, ausencia, olvido y militarismo, y que está ambientada en el periodo de las desapariciones en Argentina, también se revela como una herramienta apta para la programación de la lectura de *Los huérfanos* desde una perspectiva concreta.

---

<sup>43</sup> La cita es la siguiente: ««Un grito inútil» -dice el gemelo, pero ya no se ríe, su semblante está triste-. No tienes a quién llorar, Adán. Papá está muerto, mamá está muerta, somos huérfanos.» Adán escucha la observación y se ríe. Dentro de la funda se ríe y gime. «¡Somos huérfanos!» Las palabras le hacen gracia; ya no tiene mujer ni tiene hijas, tiene a Gina y él no es más que el gemelo de un eterno estudiante y es huérfano». (Carrión, 2014: 7)

<sup>44</sup> No nos olvidemos de que Naphta, el contrapunto complementario de Settembrini, es un jesuita que cree en la posibilidad de la “vuelta” del paraíso mundano, lo que en el contexto de la supervivencia de un apocalipsis parece de suma importancia.

### 2.4.3. Epígrafes que comentan o anuncian la forma de la obra

Existe también una clase de epígrafes que en vez de anunciar o comentar la temática de la obra revelan sus principios constructivos, la estética adoptada por el narrador u otro elemento o dominante formal que se quiere destacar. Una muestra interesante de esta modalidad epigráfica la ofrece la novela *Standards* de Germán Sierra. En este caso son seis citas que, una vez analizadas detalladamente, se revelan como instancias anunciadoras y programadoras de la lectura de dicha novela. La cita inicial, ni más ni menos del ensayo *La época de la imagen del mundo* de Martin Heidegger<sup>45</sup>, desde el mismo principio impone al lector una determinada interpretación. Como es sabido, en el ensayo mencionado el filósofo explica la comprensión del mundo como imagen (cf. Heidegger, 1960: 80) y se presenta convencido de que la ciencia, la técnica y el subjetivismo constituyen los determinantes modernos de la verdad, de la posición del hombre en el mundo y de la exégesis del ser mismo (cf. Hernández, 2009: 92). La segunda cita que aparece en función de epígrafe en *Standards* es de Stuart Kauffman, un biólogo teórico estadounidense experto en la complejidad biológica que considera la ciencia incapaz de preestablecer las posibilidades de la biosfera<sup>46</sup>. Sus palabras, por tanto, desempeñan el papel de apertura temática y argumental de la obra. En la novela de Sierra se relatan guiones improbables, pero posibles, del desarrollo de algunos fenómenos e hilos argumentales, lo que, por su parte, puede vincularse hermenéuticamente con la teoría de los mundos paralelos.

Con estos dos caminos interpretativos que también programan la lectura se vincula claramente la cita siguiente, sacada de un texto de Nassim Nicholas Taleb, conocido por sus teorías de la imposibilidad de predecir el futuro a partir del pasado, de la aleatoriedad e incertidumbre y por sus propuestas de sacar provecho de acontecimientos imprevistos y errores. La cita del filósofo Alva Noë que luego aparece, relativa a la conciencia concebida fenomenológicamente y la variabilidad de los componentes de la humanidad, se entronca con la de Friedrich Hayek, situada a continuación. Es de señalar que Hayek se ha hecho famoso como defensor de la libertad individual y crítico de los totalitarismos.

---

<sup>45</sup> “«El acontecimiento fundamental de la época moderna es la conquista del mundo como imagen»” (Sierra, 2013: 9).

<sup>46</sup> Kauffman es conocido por su teoría, según la cual la complejidad de los sistemas de la biosfera puede resultar no sólo de la selección natural, sino también de la autoorganización, por ejemplo.



Ambas citas hacen hincapié en la parcialidad del conocimiento humano y evidencian no tanto la relatividad de este, ni la incertidumbre cognoscitiva, como es el caso de las que las preceden, sino el carácter parcial y fragmentario del conocimiento.

Por fin la cita de Leslie Scalopina, poeta estadounidense, confirma el acierto de las vías interpretativas que indican los epígrafes anteriores, pues traduce los conceptos filosóficos y científicos al lenguaje poético: “las palabras desconocidas crean un futuro”. Así, se establece un nexo entre el ámbito teórico y literario dentro de la introducción epigráfica. Como vemos, el paratexto en forma de una serie de citas es capaz de determinar un horizonte de expectativas concreto en cuanto a la temática y forma artística en manos de un lector atento y asegurar, desde el inicio, la coherencia interna de la obra.

La introducción epigráfica a *España* de Manuel Vilas también es calificable de esclarecedora en términos de la forma del texto que la sigue. El brevísimo y único epígrafe, “Me gusta la gente”, viene “firmado” por el rey Juan Carlos II. La perplejidad ante la cita de un personaje inexistente o “por venir”, combinada con su posible y fácil atribución al antiguo rey, Juan Carlos I, profetiza las reacciones ante la estilización de la totalidad de la novela que juega con simulacros, elementos de ciencia ficción, visiones alternativas de personajes existentes y acontecimientos históricos o contemporáneos y que, con frecuencia, relata sobre sucesos y figuras de acuerdo con la historiografía corriente. Las idas y vueltas entre lo histórico e irreal aumentan la confusión de los lectores que, al fin y al cabo, pierden sus bases cognoscitivas (como en el caso de *Standards*) y empiezan a cuestionar cada trozo narrativo: ¿este es el mundo paralelo, imaginario o real?

Otro ejemplo de esta modalidad de epígrafes se presenta en la novela *La trabajadora* de Elvira Navarro. El texto comienza con una cita de Luis Magrinyà, novelista y poeta palmesano, con lo cual la narradora parece sugerir que la novela, a pesar de no recurrir a la estética propiamente realista, efectivamente está arraigada en la realidad, por más grotesca o vulgar que sea su representación, ya que, según las palabras citadas de Marginyà: “(...) para ti, que te pretendes realista intoxicado, detrás de la literatura solo hay literatura” (Navarro, 2014a: 7). Con esta referencia, la autora parece inclinarse hacia una estética hiperbólica en la representación del mundo sin prescindir del compromiso social, de modo parecido a la tradición carnavalesca y goliardesca de Rabelais o grotesco-satírica de Swift quienes, en vez de criticar directamente las estructuras sociales (como es el caso frecuente dentro de la estética realista), se dedicaban a desmontarlas a través de la desproporción y exceso en la narrativa. La primera frase de

la página siguiente de la novela confirma tal suposición: el lector averigua que el centro de interés de una de las dos protagonistas consistía en que en algún momento de su vida alguien le “lamiera el coño con la regla en un día de luna llena” (Navarro, 2014a: 11).

En el caso de *Circular 07. Las afueras* podemos observar la coexistencia de las dos subcategorías de epígrafes: los que comentan el contenido temático y los que anuncian su forma. El primer epígrafe de la novela de Mora, muy sucinto, proviene del catálogo de la feria del arte contemporáneo madrileño, ARCO, del año 2007: “Les damos, pues, una calurosa bienvenida a Madrid, ciudad contemporánea” (2007: 9). El otro es una cita amplia de Ballard, cuyo eje es el pasaje: “Hoy, cuando los elementos de ficción han sobrepasado la realidad, la tarea más importante del arte consiste cada vez más en aislar los elementos reales en el «goulash» de ficciones de los irreales” (2007: 9). La primera cita parece anunciar el trasfondo de la novela, es decir, la metrópolis española con toda su topografía (incluido el callejero al final de la novela) que se conjuga con los temas de periferia, circularidad y excentricidad. La otra, profetiza la mezcla de elementos reales y ficcionales en la obra.

Efectivamente, la confusión entre historias, citas, anuncios y espacios reales e irreales hace que el lector con frecuencia se vea incapaz de discernir el simulacro de lo verdadero. Dado que la novela se abre varias veces, aparecen más epígrafes, distribuidos entre el prólogo y sus respectivas partes. Algunos de ellos continúan con la temática anunciada en los dos iniciales: la ciudad como tal, el motivo del círculo y Madrid. Otra clase de epígrafes de *Circular 07. Las afueras* pertenecientes a este grupo son los que constituyen pistas sobre la estructura y arquitectura de la obra. Son citas sobre el procedimiento de ordenación y la estructura fragmentada de un mosaico. Tomando en cuenta el hecho de que la novela se compone de unidades narrativas breves y de índole muy variada en cuanto a su morfología (anuncios, diálogos, series de signos codificados, cartas, etc.), los epígrafes que tematizan la estructura fragmentada sirven de guía para los lectores y los familiarizan con el aparente caos de las páginas siguientes.

#### **2.4.4. Epígrafes que constituyen una dedicatoria implícita**

Pasemos ahora a la cuarta clase de epígrafes según Genette, en los que la evocación del nombre de su autor resulta más significativa que su contenido, de modo que el epígrafe adquiere las características de una dedicatoria implícita, rasgo típico de los epígrafes de la época del romanticismo (*cf.* 2001: 134). Un ejemplo de este tipo de

epígrafes se halla en la novela *Asesino Cósmico* de Juan-Cantavella. En total son siete. Aparecen al principio abriendo así la obra. Son fragmentos de textos de autores de los trasfondos más dispares: Hank Searls, José de Echegaray, Edward Packard, Horace Walpole, Donald Curtis<sup>47</sup>, Thomas Mann y Miguel de Cervantes. Al evocar a escritores pertenecientes tanto a la llamada cultura baja como alta, el autor de antemano indica el carácter ecléctico de su obra. Efectivamente, *Asesino Cósmico* es un conjunto de elementos de géneros literarios muy diversos y pertenecientes al mismo tiempo a la cultura popular y al canon literario.

Una función similar a esta, desempeñan los epígrafes de la otra novela del mismo autor, *El Dorado*. La cita que la abre, proveniente de *Los argonautas del Pacífico Occidental*, llama la atención por ser firmada por Bronisław Malinowski, pero no por su contenido. El epígrafe es el siguiente: “En la temporada de danza, grupos de hombres y mujeres se reúnen para cantar, bailar y tocar los tambores” (Juan-Cantavella, 2008: 15). Sin duda, la evocación de Malinowski en el epígrafe sirve de introducción a la temática recurrente de la obra, a saber, las modalidades del periodismo (sucio, punk y gonzo). Por otra parte, este alude a la antropología cultural y la observación humilde de las culturas ajenas, es decir, efectuada a través del ocultamiento de la presencia del investigador y su cierta conversión en “autóctono”, tal y como proponía el investigador polaco. De este modo el epígrafe se relaciona con el método de aproximarse a los habitantes, visitantes, fenómenos culturales y toda la maquinaria turística de Marina D’Or (objeto del reportaje encargado por la editorial), adoptado por el personaje principal de la novela, el periodista Escargot.

El epígrafe de *Mi gran novela sobre La Vaguada* de San Basilio demuestra rasgos similares. La cita introductoria proviene de la *Autobiografía* de Mark Twain que dice: “Cuando era joven, podía recordar cualquier cosa, hubiera sucedido o no” (2010: 7). Una vez nos adentremos en la lectura, la referencia al experto del costumbrismo y de la cotidianidad norteamericano, quien operaba con suma agilidad dentro del marco de la estilización ingenua, infantil, aventurera y humorística, se revela como una señal del propio estilo del narrador de San Basilio. En este sentido, el contenido de la cita resulta de menor significado que la evocación misma de Twain y su forma de narrar (por lo cual este epígrafe también sería calificable de esclarecedor en términos de la forma literaria).

---

<sup>47</sup> Otro seudónimo de Juan Gallardo Muñoz.

Si tomamos en cuenta el epígrafe de la novela anterior del mismo autor, *Curso de librería* (2006), que es una cita del mismo escritor, podríamos concluir que el epígrafe se convierte en un signo de la marca San Basilio y un punto de referencia en términos de inspiración temático-formal.

Otro ejemplo sumamente interesante de esta modalidad epigráfica ofrece la novela *Sebastián en la laguna* de José Luis Serrano. Los tres epígrafes que la abren son breves fragmentos de las obras de W.G. Sebald, Marcel Proust y José M. Zendoia. La cita de Sebald se refiere a las dificultades de la transcripción de los pensamientos al lenguaje literario en el proceso de la escritura. La de Proust, a la selectiva y falible imprenta mental de los recuerdos<sup>48</sup>. La primera presenta una leve relación con la dimensión metaficcional de la obra. La segunda hace hincapié en la temática de la memoria que atraviesa la totalidad de la obra de Serrano. Queda claro que los contenidos epigráficos se relacionan con la semántica de la novela de grado muy desigual, pero también se tiene la impresión de que, más que los contenidos mismos de las citas, son los nombres de los autores los que deberían despertar el interés de los lectores y servirles de importante indicación. Sobre todo, en lo que respecta al tema de la memoria. Otra función concede Serrano a la cita de Sebald, en cuyas obras, al igual que en la suya, se mezclan recuerdos, hechos reales y ficción. En *Sebastián en la laguna* se observan huellas de esta técnica, al mismo tiempo que es apreciable una clara influencia estilística de Proust (frases largas, uso continuo de imperfecto, la apropiación de las voces ajenas por el narrador, etc.), aparte de la propia condición homosexual del escritor francés que encuentra su reflejo en el protagonista de la novela.

Los epígrafes de las novelas arriba citadas (*Asesino Cósmico*, *Standards* y *Los huérfanos*), además de pertenecer a las subcategorías comentadas, muestran los rasgos de la última función epigráfica destacada por Genette, la que designa el anhelo del autor de ser percibido en términos culturales (o de erudición) específicos y mostrar sus afinidades intelectuales. Para Genette, esta función indirecta y, como el mismo narratólogo afirma, efervescente, constituye una indicación relativa a la posición predilecta del autor dentro de un panteón cultural concreto, función que se da especialmente en el caso de listas excesivamente largas de epígrafes (*cf.* 2001: 136).

---

<sup>48</sup> Citar a Zendoia parece relacionado con el hecho de que el autor es amigo del poeta y con la afinidad temática del poema citado con uno de los hilos centrales de *Sebastián en la laguna*.

## 2.5. Dedicatorias

En su análisis de las dedicatorias, Genette recurre a las funciones tradicionales de este paratexto (laudatorio) y distingue algunos parámetros que las describen y aclaran: su posicionamiento en el libro impreso, el tiempo de su creación, sus autores (puede que sea el traductor que las añade) y sus destinatarios (cf. 2001: 101-121). Teniendo en cuenta que en las ediciones de varias novelas en este trabajo analizadas hay dedicatorias y que todas son redactadas por sus autores, además de que las fechas de su concepción y publicación coinciden, resulta justificado concentrarse solo en el último de los parámetros distinguidos por Genette, en el destinatario. Este, claro está, puede variar según la novela<sup>49</sup>, pero en las obras que aquí nos interesan destacan dos: los privados y los públicos. Los destinatarios privados son los amigos, familiares y otras personas, a las que el autor dedica su obra en nombre de una relación personal (amistosa o amorosa). Los públicos, que pueden designar individuos o grupos con los que el autor mantiene una relación de índole social son, no obstante, reconocibles (intelectual, artística, políticamente, etc.). Desde luego, el destinatario puede pertenecer a más de una de estas categorías, pero el lector siempre es el destinatario implícito de la dedicatoria (porque la lee), siendo esta última observación la que debería suscitar el interés de los investigadores<sup>50</sup>.

Conviene notar, por ejemplo, que Jorge Carrión dedica su novela *Los huérfanos* a Juan Goytisolo, hecho que, si consideramos los temas de la destrucción del mundo y la disolución de la lengua experimentada por el narrador-protagonista, parece vincularse con la trilogía *Álvaro Mendiola*, en particular, con su tercer tomo. De modo similar a los dilemas del protagonista de *Juan sin Tierra*, el narrador de Carrión también problematiza las cuestiones de la paulatina descomposición del lenguaje, la sensación de inadecuación de este en un mundo en plena destrucción, su pérdida de control sobre las palabras y la arqueología lingüística que podría posibilitar la recreación de la relación entre el objeto y el enunciado. Así, es posible considerar que la dedicatoria indica la problemática y

---

<sup>49</sup> Entre otros destinatarios Genette nombra: destinatarios ficticios, lectores, personajes de las novelas y los textos mismos (como el ejemplo horaciano de “dedicado a este libro”).

<sup>50</sup> Aunque la investigación sobre los destinatarios privados de las dedicatorias puede ser de alguna importancia, analizo solo las dedicatorias a personas públicas, de acuerdo con las líneas de los estudios genettianos que se enfocan en estos destinatarios particulares por su mayor relevancia y significado aparentes.

determina en cierto grado la forma lingüística de la obra.

Una variante curiosa de la dedicatoria pública y comunitaria presenta el ejemplo de la dedicatoria que Patricia Esteban Erlés inserta en su novela *Casa de muñecas*: “Dedicado a Facebook, por todo lo que le debe este libro” (2012a: 11). Esto nos hace pensar que esta dedicatoria sugiere que uno de los principios organizadores de la obra es la estructura derivada del diseño gráfico y funcional de dicha red social, en sí muy específica. En efecto, dada la brevedad de las “entradas”, la novela se asemeja al muro de una página de Facebook (que podría ser intitulada: “Casa de muñecas”) o a las novedades de la portada de esta página, en las cuales aparecen anécdotas, estados, imágenes, etc. de manera rápida y a veces simultánea, haciendo imprescindible la aprehensión concurrente del texto escrito y de la imagen.

También la dedicatoria de *Circular 07. Las afueras* ofrece un ejemplo fuera de lo común, en el sentido de que es una forma híbrida entre agradecimientos y dedicatoria. El autor no solo nombra a los amigos, familiares o colegas, sino que también precisa la manera en la cual influyeron ellos en algunas partes de su obra, hecho que constituye una pista interpretativa relativamente clara. Mencionemos por fin la dedicatoria de la novela *Alba Cromm* de Mora: “A los niños, que están solos”. Su significado se aclara una vez el lector se adentre en la obra y descubra el área de la actividad profesional de la protagonista: la persecución de pedófilos en el ciberespacio.

## **2.6. Instancia prefacial**

Gérard Genette apunta que existen varios tipos de prefacios (notas, prólogos, introducciones, advertencias, avisos, etc.) los define de modo siguiente:

Llamaré prefacio a toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafa, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede. El “posfacio” será considerado como una variedad de prefacio, cuyos trazos específicos me parecen menos importantes que los que comparte con el tipo general (2001: 137).

Para los fines de este trabajo, las diversas subcategorías de prefacios destacadas por el estudioso francés no son de suma importancia, dados los casos esporádicos de su introducción antes o después del texto narrativo. Los que hay se dejan de dividir en dos categorías: los prefacios-guías y los prefacios explicativos. Los primeros orientan al lector en la forma de la obra y en las maneras posibles de acceder al texto, los segundos introducen datos sobre las fuentes de inspiración, préstamos de otros textos u otros datos que esclarecen lo relatado.

A la primera categoría pertenecen las “rutas” de *Casa de muñecas*. Estas indicaciones sobre la manera de proceder a la lectura, aunque pertenecen a la categoría de paratextos, están fuertemente estilizadas gracias a la alta densidad de recursos artísticos (metáforas, metonimias, comparaciones) y contienen sugerencias indirectas sobre las maneras de abordar el texto. Las tres “rutas” informan al lector, bajo la forma de un apóstrofe en segunda persona gramatical, sobre las diferentes maneras de entrar en una casa: por la puerta, desde el jardín y desde el sótano. Estas sugerencias desempeñan el papel de tres itinerarios posibles de lectura, sin que se señale al lector el más correcto ni el más adecuado.

En *Standards* las tres notas que aparecen son una suerte de guía de la lectura que explícitamente (a diferencia de las “rutas” de *Casa de muñecas*) definen la estructura de la novela, dado que la exposición de lo que son los estándares en la música, en combinación con la obvia relevancia del título, determinan las posibles maneras de percibir la construcción de la obra y su carácter fragmentario. La confrontación de los epígrafes que hablan de la imprevisibilidad, incertidumbre, improbabilidad y relatividad con el contenido de la segunda nota que informa sobre lo habitual y estereotipado de los estándares que pueden ser modificados en cualquier momento y por cualquiera (cf. Sierra, 2013: 11) anuncia la dimensión irónica, o por lo menos ambivalente, de la obra que se abre ante el lector. La relación semántica y conceptual de los estándares con la precariedad biológica, aleatoriedad y relativismo de la percepción, es tanto congruente como contradictoria, lo que anuncia la necesidad de verificación de esta ambigüedad en el proceso de la lectura<sup>51</sup>.

En *Circular 07. Las afueras* aparece un prólogo, en el cual el autor expone de modo explícito, pero con cierto afán irónico, sus propósitos artísticos. Estos engloban la introducción en el seno de su creación literaria una serie de modalidades textuales como “la ciencia ficción, el blog, el poema visual, el informe falso, la traducción cibernética, la crítica de exposiciones artísticas inexistentes, el hipertexto y algún otro estimulante” (Mora, 2007: 12). También *Nocilla Dream* está precedida por un prólogo escrito por Juan Bonilla, y en ese se explica lo que es un rizoma, la creación posmoderna, el *zapping*, *collage* y el “vértigo de la escritura”, conceptos que son de suma importancia para la

---

<sup>51</sup> Las historias contadas efectivamente empiezan por ser estándares para convertirse a continuación en improbables y extraordinarios.

comprensión de la estructura fragmentaria, la intercalación de lo real y ficticio y el carácter breve de las entradas de la obra de Fernández Mallo.

A los prefacios explicativos pertenece la nota de *Casa de muñecas* que relaciona la histórica popularidad de las casas de muñecas en Europa con la predilección por los interiores en los países del norte, donde la vida privada, según aduce la narradora, tuvo más importancia que en el sur. Además, apunta que el interés del libro está dirigido hacia lo supuestamente dulce (“Sweet home”) del hogar, pero que realmente alberga secretos, perversiones y peligros escondidos de los ojos de los demás. La “Advertencia final” de *Casa de muñecas*, también es calificable de explicativa, ya que la narradora indica metafóricamente que el orden de su obra no es aleatorio (cf. 2012a: 179).

En la novela *Asesino cósmico*, el prefacio explicativo, que aparece tras el último capítulo de la obra, tiene la forma de una nota del autor (aunque no firmada explícitamente) en la que se revela la colaboración con el propio Juan Gallardo Muñoz (escribió el capítulo IX) y la inspiración en las novelas de este autor que, supuestamente, han sido “parafraseadas y malversadas en la presente” (Juan-Cantavella, 2011: 267). El elemento más curioso de esta nota final es, sin embargo, la calificación de su obra de “novelita fantástica”. Este guiño es, en mi opinión, un gesto irónico por hacer referencia a la convención de subtítular novelas e indicar el género literario. Al colocar esta indicación al final de la obra, el autor parece ridiculizar este concepto y la cuestión de la pertenencia genérica de su obra como al mismo.

Es interesante observar que tres novelas del periodo que analizamos contienen una instancia prefacial llamada “Créditos”, colocada al final de las obras. En *Generación Alada* se ofrece al lector la lista de las canciones citadas a través de los códigos QR. En cambio, en *Circular 07. Las afueras* los “Créditos” presentan más detalles acerca de las citas y las fuentes de inspiración: textos y autores que sirvieron de punto de partida a la hora de crear algunas partes de la obra. La inclusión de varios nombres del panteón posmodernista (Lem, Žižek, Bauman, entre otros) también constituye una clave para el entendimiento del conjunto de la obra y una clara indicación interpretativa.

Los “Créditos” de *Nocilla Dram* se componen de dos partes: un listado de citas utilizadas y un texto breve. El último explica explícitamente algunas fuentes de inspiración, anuncia la elaboración de la trilogía indicando sus títulos siguientes y también expone las premisas del autor a la hora de crear la colección de fragmentos con trasfondos reales y ficticios que componen la novela. Trátase de caminos justificados, irónicos o tramposos que el autor propone para la interpretación de su obra, el valor de



este paratexto es indiscutible. La mezcla de lo ficticio y lo real, característica intrínseca de la narrativa de Fernández Mallo, queda manifiesta:

Así, el lector habrá encontrado biografías reales y públicas desviadas del original, y biografías ficticias que han ido a converger al cauce de otras reales, componiéndose de esta manera la «docuficción» en la que viene a constituirse «Nocilla Dream» (2010: 220).

## 2.7. Índices

En las obras analizadas aparecen en principio dos tipos de índices, tal y como he señalado en la Tabla 1: los convencionales y los que desde el inicio informan ampliamente sobre los contenidos de las obras o sobre su estructura. La segunda clase de estos paratextos, la que en la teoría de la narrativa se suele denominar como *argumentum*, merece ser estudiada más detalladamente. Este es el índice que está construido según el modelo de las novelas de los siglos XVI y XVII, es decir, incluye breves sinopsis de todos los capítulos. La función de un índice tan particular no queda clara para los lectores contemporáneos, pero a los lectores del pasado, del Renacimiento y el Barroco, tal índice servía de introducción a la lectura y de síntesis orientativa de la obra. A pesar de su desaparición en el siglo XVIII, este modo de crear índices tuvo sus equivalentes en la narrativa posterior, apareciendo como anacronismo intencional junto con el lenguaje arcaizante en algunas obras literarias estilizadas a las antiguas (cf. Ostrowski, 2006: 46).

En *Asesino Cósmico* de Juan-Cantavella el índice está construido precisamente como si se tratara del *argumentum*, es decir, contiene resúmenes de todos los capítulos en lenguaje estilizado como en las novelas antiguas (posiblemente de la época del Renacimiento). En la obra de Juan-Cantavella parece tener la función de ambientaciónacrónica y permite ubicar el texto, supuestamente de ciencia ficción, en un mundo arcaizante. Observemos algunos ejemplos (mantengo la tipografía original sin reproducir los números de las páginas):

- I. El Asesino Cósmico y el Viejo Corregidor  
*Que trata de la posición y prestigio del señor Don Fabio, con la rara mención de una escalera encantada.*
- II. El Asesino Cósmico y el Misterioso Córdavo  
*Donde se cuenta a una distancia equívoca la historia imposible del bueno de Sheridan y su arma secreta.*
- III. El Asesino Cósmico y la Hija de la Oscuridad  
*Del famoso y tétrico relato de Sue Ikling, degustado con enojo por Vladimiro Rascón (Juan-Cantavella, 2011: 11).*

La mezcla de lo futurista (mundo posapocalíptico) con lo histórico (registro arcaizante de algunos personajes y a veces del narrador mismo) provoca una distorsión en cuanto al horizonte de expectativas. Los lectores simplemente no son capaces de averiguar qué podrían esperar de un texto tan incongruente en términos de pertenencia genérica y discursiva.

Juan-Cantavella emplea una técnica similar (sin estilización arcaica) al construir el índice en la novela *El Dorado*. Sin embargo, en este caso, aparte de títulos-resúmenes fingidos (se refieren a veces solo parcialmente al contenido del capítulo, a pesar de su notable extensión), aparecen resúmenes ficticios de secciones de la novela enteras (*El Dorado* consta de cuatro partes). Se ofrecen allí también datos sobre una sección concreta. No obstante, ya a primera vista, el lector es capaz de averiguar que no se trata de sumarios relevantes ni informativos sobre el contenido, pues resalta el carácter digresivo de sus respectivas unidades narrativas. Por otra parte, las introducciones humorísticas e irónicas son de un propósito que Genette llama romántico, es decir, su función es incitar a la lectura gracias al atractivo resultante de su carga cómica. Se anuncian hechos absurdos que pueden despertar el interés de los lectores como, por ejemplo, este: “Todos sabemos que una historia nunca tiene final, que el show debe continuar, o eso es por lo menos lo que pasaba en el año 2006 de nuestra era ... Ésta es la imagen: un grifo que se cierra & ya está” (Juan-Cantavella, 2008: 12).

El caso del índice de *Casa de muñecas* presenta un caso aparte y de sumo interés. La inclusión del índice detallado al principio del volumen demuestra el carácter perfectamente organizado de la obra, indica el trayecto secuencial por las habitaciones de la vivienda y revela el afán estructural y arquitectónico de la narradora. La imagen de la casa que sigue el índice textual se relaciona con este y anuncia explícitamente la arquitectura de la obra. Adicionalmente, los elementos visuales presentes en este dibujo (estantería, cama, sillas y bañera) serán los que abrirán los capítulos dedicados a las diferentes partes de domicilio. En otras palabras, los elementos ya presentes en la imagen total de la casa, como la estantería de la biblioteca en la planta baja, son los que reaparecerán junto a los títulos de las partes de la obra para relacionar estrechamente lo textual con lo visual.

De modo similar, el índice al final de *Circular 07. Las afueras* resulta excepcional. Se compone de tres epígrafes que lo preceden. El índice mismo está construido a modo de callejero, con el que comparte su nombre y parcialmente la estructura. Los epígrafes breves que tematizan el espacio, la capital española, los mapas y

la circularidad anuncian la idea detrás de la construcción de la obra, a saber, que se trata de una construcción inspirada en un recorrido por la línea circular del metro de Madrid y sus calles. Todo esto se refleja en el conjunto de capítulos breves que incluyen anécdotas, citas, elementos gráficos, poemas, etc. Casi todos los títulos de capítulos son nombres topográficos (“Poblado de Canillas”, “Casa de Campo”, “M-30”, “Calle Santa Rita”, etc.) y en este sentido, el índice recuerda que la novela se compone de un trayecto que el lector puede abordar tanto de modo lineal (capítulo por capítulo), como a través de la búsqueda de lugares y espacios que despierten nuestro interés. La aleatoriedad como idea principal y subyacente de la novela pasa al nivel de la estructura y tiene consecuencias para la diversificación de las vías de la lectura. Pero la aproximación casual al texto es también posible, porque faltan aquí los hilos argumentales y la coherencia interna de la novela se basa en las recurrencias temático-formales.

## 2.8. Intertítulos

A partir de lo establecido acerca de los títulos de las obras literarias, Gérard Genette realiza una investigación acerca del uso de los intertítulos (títulos internos, como los títulos de los capítulos, por ejemplo) y los incluye en el conjunto de paratextos. Conviene acudir, por tanto, a sus observaciones al respecto:

Como hemos visto a propósito de otros elementos del paratexto, esta concesión tiene el efecto inevitable de constituir el héroe-narrador en instancia no sólo narrativa, sino también literaria: autor responsable de la producción del texto, de su manejo, de su presentación, plenamente consciente de su relación con el público (...) Esto coloca al mismo tiempo al autor real en el papel ficticiamente modesto de simple “editor” o presentador –al menos mientras su nombre, distinto del de su héroe, siga apareciendo también en el paratexto. (Genette, 2001: 257).

De lo escrito por Genette se desprende un modelo de investigación del que me voy a servir en este apartado. Mi estudio no abarcará, sin embargo, la división de las obras en capítulos, tema al que voy a dedicar más espacio al hablar de la estructura de las novelas. Aquí me voy a centrar en los intertítulos que demuestran el afán organizador del narrador, o incluso del autor mismo.

Los títulos de las unidades narrativas en *Casa de muñecas*, de modo parecido a las imágenes, en varios casos son portadores de significados y solo gracias a ellos es posible

comprender el significado de cuentos específicos que lo componen el volumen<sup>52</sup>. Aparte de desempeñar los papeles tradicionales de designar, describir, seducir al lector o connotar (cf. Genette, 1988: 708-720), funcionan también como indicadores de caminos interpretativos y explicaciones necesarias para entender o ampliar la lectura. Siguiendo la clasificación propuesta por Genette, se debe considerar la mayoría de los títulos que aparecen en *Casa de muñecas* como temática, es decir, relativa al tema y al contenido de la unidad narrativa. No aparece ningún título remático ni mixto<sup>53</sup>. Los títulos prolépticos que predicen el desarrollo de la trama están prácticamente ausentes. Los títulos literales, que designan explícitamente el tema o el objeto de la obra, aparecen con relativa reiteración (“La niña obediente”, “La gemela fea”). No obstante, son los títulos simbólicos los más frecuentemente usados por la narradora. En esta subcategoría se hallan:

- los títulos metonímicos, los que indican elementos supuestamente insignificantes, pero que tienen valor simbólico como “La otra orilla” o “Instrucciones de uso”,
- los metafóricos cuyo título resume metafóricamente el contenido (en los casos de las unidades “Multitud” o “Hipotermia”),
- los irónicos, obtenidos por medio de antífrasis, o creados para obtener el efecto de provocación (como “Enciclopedia de tetas ilustres”, “El columpio”).

Aparte de los títulos temáticos, aparecen en *Casa de muñecas* títulos connotativos, los que evocan –o son capaces de evocar– algunas asociaciones. A esta categoría pertenecen los títulos intertextuales de *Casa de muñecas*:

- “Isobel” (sic) (referencia a una escocesa juzgada por brujería, referencia que explica el sentido de la metáfora del gato que aparece en el cuento),
- “Manderley en llamas” (referencia a la novela “Rebecca” de Daphne du Maurier que se relaciona con el tema del suicidio del cuento),
- “Killer barbies” (referencia a un grupo punk español que se relaciona con el tema del asesinato de las muñecas).

El caso del capítulo intitulado “Rosebud” de *Casa de muñecas* ejemplifica la

---

<sup>52</sup> La obra consta de cuentos o microrelatos. En la parte dedicada a la composición de las obras (Capítulo VI) se explica porque se ha decidido calificar la obra de Esteban Erlés de novela (está integrada según el modelo de subordinación).

<sup>53</sup> Los títulos remáticos aluden a la forma de las obras o a los géneros literarios y los mixtos contienen elementos de los títulos temáticos y remáticos (cf. Genette, 1988: 708-720).

complejísima función que desempeñan los intertítulos en la obra en cuestión. En este relato, el contenido textual adquiere sentido irónico solamente gracias a la referencia, por medio del título, a la película de Orson Wells. El relato representa a dos niñas encerradas en una bola de nieve (un juguete de cristal), espantadas por no poder escapar de su prisión infantil. En el contexto de la famosa palabra “Rosebud”<sup>54</sup> que evoca la seguridad, inocencia e infancia feliz, el microrrelato se convierte en un símbolo irónico del encerramiento doméstico que para unos representa la felicidad perdida, como en el caso de Kane, y para otros el confinamiento a una esfera hostil y peligrosa<sup>55</sup>. La prevalencia de los títulos simbólicos en sus varias formas sugiere caminos interpretativos en línea con las conceptualizaciones psicoanalíticas, mitográficas o hermenéuticas dado que, según la propuesta titrológica de Witold Ostrowski (cf. 1999: 112), los títulos simbólicos no explican el tema, sino que vagamente aluden al sentido general y significado del texto, por lo cual desconciertan e intrigan. Este es precisamente el caso de los títulos de *Casa de muñecas*.

En *El genuino sabor* los tres intertítulos de las secciones principales de la novela, “El continente”, “Lo insular” e “Istmo”, se vinculan explícitamente con los lugares de la estancia de Almudena (Francia, Londres, Gibraltar) y, metafóricamente, con el estado anímico de la protagonista y con la fase del desarrollo de su identidad. El uso de tres palabras tan significativas para denominar las partes de la obra, en vez de nombres geográficos concretos, por ejemplo, demuestra cierta intención manipuladora o programadora de la voz narrativa. Las tres zonas geográficas aluden metafóricamente a ciertos conceptos: la firmeza del continente, el aislamiento de la isla y la transitoriedad del istmo. La novela se desarrolla en tres fases de acuerdo con las asociaciones provocadas por los nombres de lugares que los títulos de las secciones indican. Siguiendo las pautas de esta división van progresando la conciencia de la protagonista, su cosmovisión y el conocimiento de su propia identidad.

Todo esto se refleja metafóricamente en el cambio de formas geográficas

---

<sup>54</sup> En la película *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Wells “Rosebud” es la última palabra del magnate de las editoriales Kane que se convierte en una de las claves de la investigación sobre éste, llevada a cabo en la película por el periodista Jerry Thompson. La palabra “Rosebud” ha sido objeto de varios estudios semánticos y hermenéuticos en la historia de la cinematografía.

<sup>55</sup> Debemos además fijarnos en los distintos significados de la palabra “esfera”, ya que ésta puede referirse literalmente a la figura de la bola del encierro y, metafóricamente, a la esfera social o doméstica del confinamiento femenino.

asignadas a ellos en los intertítulos. Al principio, la identidad de Almudena es relativamente estable (continente), luego comienza a perturbarse por la exposición extrema a fenómenos completamente ajenos a su construcción psíquica y no integrables (lo insular), para terminar su viaje físicamente y emocionalmente en Gibraltar, un lugar transitorio entre lo español y lo inglés, lo europeo y lo africano (istmo). Así, los títulos de las secciones se ven utilizados no solamente como elementos denominativos de las partes de la novela, sino que también cumplen la función de guía de los estados mentales de la protagonista y así orientan a los lectores.

Los intertítulos en *Standard* respaldan mi tesis sobre la superioridad del comentario y de la digresión sobre la historia en la obra de Germán Sierra, cosa que he mencionado anteriormente. En *Standards*, predominan los títulos temáticos literales (“Fundamentos de cirugía plástica”, por ejemplo) y los títulos temáticos metonímicos (“El primer spam”). En la novela de Sierra, a veces el título de alguna entrada, aunque parezca temático literal, no hace hincapié en el material narrado, sino en algún elemento de valor e importancia supuestamente inferiores para la progresión de un hilo argumental. Si observamos la selección del título en el caso del capítulo “El primer videojuego” (cf. 2013: 87), notaremos que la motivación de introducir el tema del juego para el argumento es mínima y el volumen de información sobre la trama constituye la tercera parte de la entrada, mientras que el resto de esta unidad está dedicada a la descripción del funcionamiento del juego. De ahí que quede claro que lo contado adquiere menor importancia que lo descriptivo y digresivo.

## **2.9. Otras modalidades paratextuales**

Aparte de lo que hemos visto, las novelas comentadas contienen también otras clases de paratextos. Sin embargo, dada su escasa presencia o poca relevancia en términos interpretativos, he decidido prescindir de su análisis amplio. Entre los paratextos no comentados se encuentran, por ejemplo, agradecimientos o notas a pie de página. En lo que se refiere a los agradecimientos –siendo una variante de dedicatoria personal– la mayoría no ofrece referencias a modelos literarios o fuentes de inspiración, cosa que podría esclarecer la estructura o el contenido de la obra.

En cuanto a las notas a pie de página, solamente aquellas que aparecen en *España* de Manuel Vilas adquieren algún valor aclaratorio, mientras que en el resto de los casos

claramente tenemos que ver con notas que desempeñan el papel común de explicar algún concepto supuestamente desconocido al lector y no contienen información suplementaria o contradictoria, cosa que podría convertirlas en vehículos de alguna estética o estilística peculiar. El caso de la novela *España* constituye una excepción, ya que las notas no aparecen solamente cuando parecería necesario y sus contenidos traspasan dicha función primaria.

Especial mención merece un ejemplo sintomático del uso particular de este paratexto. La frase que abre el capítulo “Historia del final del franquismo” es la siguiente: “El único pasajero que murió de los cinco que viajaban en aquel Seat 1500 fue Nino Bravo” (2012: 67). La nota a pie de página que aparece tras la indicación gráfica es aquella: “Por si «España» se traduce. Nino Bravo: cantante español, muy español. Nació el 3 de agosto de 1944: hacía mucho calor ese día, cómo me acuerdo del calor. Nos bebimos unas cervezas frías” (2012: 67). Como vemos, la nota sirve para potenciar el carácter metaficcional de la obra.

Ahora bien, el narrador habla de la potencialidad de la traducción de la novela y así disminuye las fuerzas miméticas del relato, al parecer realista, que va contando. Luego, aparece información típica de las notas a pie de página, es decir, datos biográficos (supuestamente correctos) sobre un personaje que el lector podría desconocer, pero el estilo –debido a la reiteración del adjetivo “español” que viene acompañada por el adverbio de cantidad “muy”– se vuelve irónico, hecho que trasciende la práctica común del estilo de este paratexto particular. La observación personal del narrador que sigue la fecha del nacimiento del cantante (“hacía mucho calor ese día, cómo me acuerdo del calor”) confirma la suposición inicial sobre la mencionada trasgresión estilística. Una vez conjugamos este fenómeno con el dato incorrecto introducido en el texto principal –Nino Bravo falleció conduciendo un BMW y no un Seat–, averiguamos que la función de la nota a pie es aquella de aumentar la dimensión irónica y metaficcional de la obra y, además, se vincula con la tendencia estética general de la obra que consiste en el juego entre lo real y ficticio. Dicho de otro modo, vemos claramente que así el narrador introduce a su obra la estética de mundos paralelos. Jara Calles comenta este fenómeno en estas palabras:

(...) es común encontrar un Manuel Vilas que no es Manuel Vilas, una España que no es España o una Zaragoza que no es Zaragoza. Es decir, ficciones que en su propio artificio, como desdoblamiento exponencial, realizan retratos más precisos basados en experiencias estéticas o intelectuales del autor (2011:626).

Prácticamente todas las notas a pie de página de *España* desempeñan precisamente este papel, cosa que resulta de gran importancia para la identificación de la dominante estilística, discursiva y estética de la obra de Vilas.



## **CAPÍTULO III: ELEMENTOS VISUALES DE LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL**

### **Introducción**

La visualidad textual y gráfica que se manifiesta en distintas formas en las ediciones de la narrativa contemporánea obliga a reflexionar sobre su función y su valor estético, además, supone un enfrentamiento con un problema metodológico serio. Observemos, primero, que todos los recursos tipográficos trastornan el flujo de la fábula y reivindican (o por lo menos le confieren) el estatuto de imagen a la grafía del texto. La visualidad del texto es también un recurso que permite en el nivel de la composición (y no de la semántica) “traficar” algunos juicios y significados porque (aunque sea por un solo momento) convierte el texto en su propio ideograma (*cf.* Zimna, 2005: 44). La consecuencia de la diversificación del texto narrativo por la introducción de elementos gráficos implica el cuestionamiento de la forma orgánica del texto, su finalidad y su esencia: el lector tiene que contestar a la pregunta “¿qué es un texto literario?”.

En el presente capítulo voy a comentar algunos elementos que, por estar destacados gráficamente, son capaces de modificar o por lo menos influir en la percepción lectora, como la distribución de los blancos entre los capítulos, la cursiva, las notas a pie de la página, la negrita, las mayúsculas, etc. Mi estudio incluirá también los diversos usos y funciones de las imágenes que aparecen insertadas en el seno de los textos narrativos. La típica comparación de estas señas gráficas con la dimensión decorativa de los edificios en la teoría de la arquitectura es posible solo si tomamos en cuenta algunas precisiones.

Ahora bien, el uso de algunos elementos decorativos concretos (estucos, pilastras, almohadillado, etc.) en la arquitectura conlleva algunas asociaciones concretas y permite ubicar una obra arquitectónica dentro de una corriente artística específica (sea esta original o en su versión historicista). Este fenómeno no se da tanto en el caso de la narrativa, ya que la utilización frecuente de la cursiva o negrita no remite a corrientes o estilos estéticos concretos con tanta frecuencia como en el otro arte. Sin embargo, para un lector avanzado, su uso puede remitir a obras concretas, en las cuales los narradores se

servieron de tales señas gráficas para fines determinados, como en el caso de algunas obras de Ronald Firbank<sup>56</sup>, donde con la cursiva se distinguen frecuentemente el discurso y el deseo homosexuales.

Como vemos, los ejemplos de la “intertextualidad gráfica”, tanto en la arquitectura como en la narrativa, son capaces de indicar algunas pistas exegéticas concretas; su uso, sin embargo, debe ser analizado de manera individual. Dado que la aparición de una señal visual no siempre se puede considerar como un signo semántico e interpretativo concreto –por poder este funcionar a modo de imitación, alusión, gesto irónico, etc.– es imprescindible investigar su entorno textual directo, la estética de la obra general y otras dimensiones particulares en cada obra. De acuerdo con las pautas del análisis arquitectónico y en función de desplazamiento de la perspectiva global a la particular, comienzo la presentación de la visualidad y tipografía de las obras analizadas por la distribución de los espacios en blanco para pasar a continuación a los elementos mencionados anteriormente. En vez de analizar todas las novelas con sus particularidades en lo que concierne a la tipografía y visualidad, voy a ceñirme a los ejemplos de elementos o recursos narrativos más distintivos. La tabla que se adjunta a continuación presenta las modalidades de la visualidad que se ponen de manifiesto en los textos analizados.

---

<sup>56</sup> Un buen ejemplo sería la novela de Firbanks *Valmouth* del año 1919.

<b>Título de la novela y el autor</b>	<b>Uso significativo de los blancos</b>	<b>Uso frecuente de paréntesis</b>	<b>Uso particular de paréntesis</b>	<b>Uso particular de cursiva</b>	<b>Fuente variada</b>	<b>Tamaño de fuente</b>	<b>Mayúsculas *</b>	<b>Imágenes y gráficos</b>	<b>Otros **</b>
<i>Sebastián en la laguna</i> de J.L. Serrano	✓	✓	✓					✓	
<i>La ciudad y los cerdos</i> de M. Espigado	✓	✓		✓			✓		
<i>Ejército enemigo</i> de A. Olmos		✓			✓			✓	✓
<i>Standards</i> de G. Sierra		✓	✓	✓					
<i>Casa de muñecas</i> de P. Esteban Erlés	✓							✓	
<i>España</i> de M. Vilas	✓							✓	
<i>El genuino sabor</i> de M. Cebrián	✓	✓	✓				✓	✓	
<i>La nueva taxidermia</i> de M. Cebrián		✓	✓					✓	
<i>Los muertos</i> de J. Carrión									
<i>Los huérfanos</i> de J. Carrión		✓	✓						
<i>Asesino Cósmico</i> de R. Juan-Cantavella	✓				✓			✓	
<i>El Dorado</i> de R. Juan-Cantavella					✓				✓
<i>Generación Alada</i> de A. Pomares									✓
<i>Un momento de descanso</i> de A. Orejudo								✓	✓
<i>Nocilla Dream</i> de A. Fernández Mallo	✓						✓	✓	✓
<i>Guadalajara 2006</i> de S. Gutiérrez Solís		✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓
<i>Mi gran novela...</i> de F. San Basilio									
<i>Fresy cool</i> de A. J. Rodríguez	✓						✓		
<i>La trabajadora</i> de E. Navarro		✓	✓	✓			✓		
<i>Alba Cromm</i> de V. L. Mora	✓			✓			✓	✓	✓
<i>Circular 07</i> de V.L. Mora	✓						✓	✓	✓

Tabla 2. Modalidades de visualidad en las novelas del corpus. Aclaraciones: \*Mayúsculas: escritura de palabras y frases enteras en mayúscula en el seno del texto o en los intertítulos; \*\*Otros: intrusiones visuales de variada índole que incluyen negrita, barras, maquetación periodística, formato guion (representación gráfica de monólogos similar al formato de los guiones), imitación de los interfaces de chats y páginas web, etc.

### 3.1. Distribución de los blancos

Uno de los elementos tipográficos más visibles es el uso de los blancos, es decir, los espacios sin texto que separan las páginas una vez terminada alguna unidad textual (prólogo, capítulo, parte de la novela, etc.). A pesar de que su proporción y distribución varía, se dejan agrupar en dos categorías: los convencionales que obedecen las reglas generales de la tipografía y los no convencionales que en vez de crear la sensación de continuidad textual y permitir una lectura fluida, interrumpen este proceso haciendo por su tamaño y colocación hincapié en su importancia y así aumentando la visualidad del texto. Voy a analizar solamente los casos donde la distribución de los blancos parece tener una dimensión no solo práctica de indicar el final o comienzo de una unidad textual, sino también que determina y programa la aprehensión de la estética y dominantes recursivos de la obra.

*El genuino sabor* de Mercedes Cebrián presenta el caso ejemplar de lo importante que son los blancos. La novela se compone de tres secciones que llevan intertítulos, como he mencionado ya antes, secciones que por su parte constan de varias unidades narrativas que vienen tituladas en nada más que algunos casos. Precisamente gracias a la distribución particular de los blancos y otras señas gráficas, los lectores son capaces de averiguar que se trata de unidades parecidas a capítulos convencionales. He distinguido dos tipos de unidades narrativas inferiores a las tres secciones principales: las unidades narrativas mayores y menores. En la página siguiente se presenta las subcategorías elaboradas para poder analizar la función de los blancos en esta novela particular:

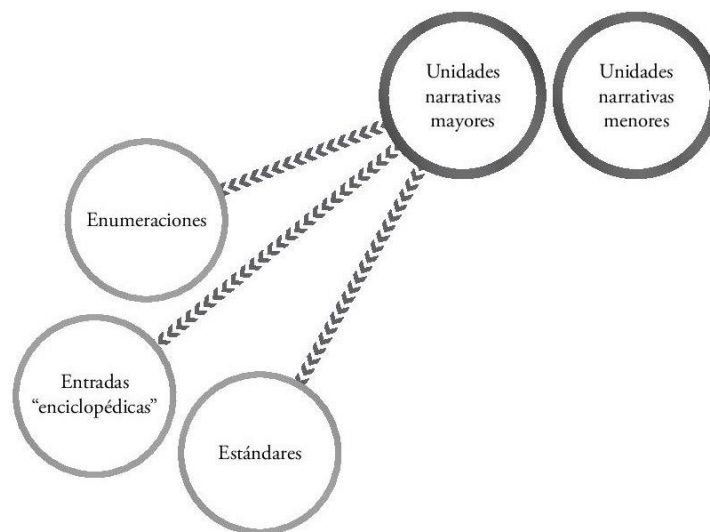


Gráfico 3. Unidades narrativas en la novela *El genuino sabor* de Mercedes Cebrián.

Las unidades narrativas mayores se distinguen por el uso amplio de blancos que las diferencian claramente del resto del texto, de modo que el lector está seguro de que se trata de una parte compositiva separada. Los blancos amplios aparecen tanto antes de las unidades que llevan títulos como antes de aquellas que no los tienen. Las unidades narrativas mayores se subdividen en estándares, enumeraciones y entradas enciclopédicas. Los estándares contienen materia narrada en forma de un texto continuo. Las enumeraciones se componen de diversos elementos heterogéneos cuya interrelación semántica queda poco congruente y se notan fácilmente gracias a los guiones u otras señas gráficas (mayúsculas, negrita) que, por su parte, indican su carácter de listado. Las entradas enciclopédicas (hay cinco) se distinguen por el uso del título específico recurrente (“Diccionario biográfico de la presencia española en Londres”), por la negrita utilizada en los nombres de las personas a las que se refieren y por el amplio uso de los blancos en su alrededor. Las unidades narrativas menores aparecen dentro de mayores estándares y se visualizan gracias al interlineado relativamente amplio. El gráfico de abajo es un ejemplo de la distribución de blancos en la novela de Cebrián. Los espacios negros representan las unidades narrativas menores, los espacios grises los títulos y las unidades mayores vienen descritas:

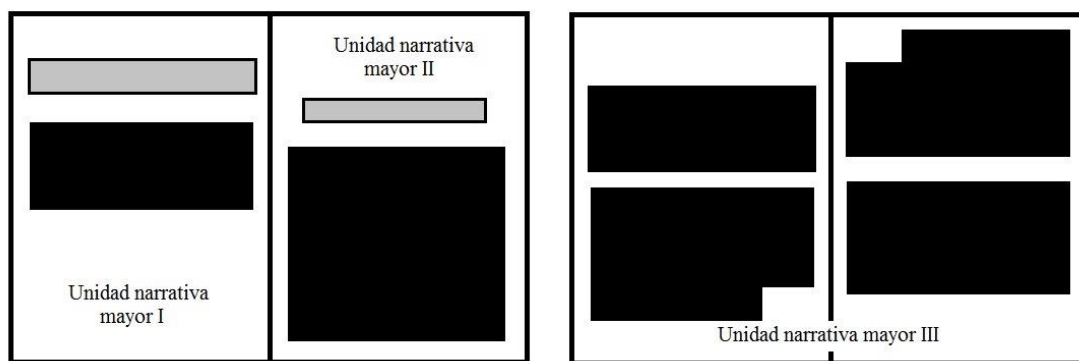


Gráfico 4. Distribución de blancos en la novela *El genuino sabor* de Mercedes Cebrián.

Las unidades narrativas mayores con texto continuo (estándares) encierran la progresión del hilo principal y varias anécdotas sobre la vida cotidiana de la protagonista en Francia, Londres y Madrid y no presentan ningunas particularidades sintomáticas en cuanto a su construcción interna. Las unidades mayores no estándares requieren un comentario aparte, dada su dimensión fuertemente visual y por los contenidos peculiares que engloban.

Las tres “unidades-enumeraciones”, aunque técnicamente similares, desempeñan funciones diferentes en la novela. La primera: “Aspectos de Inglaterra que sacan de quicio a Almudena”, titulada al estilo de la literatura popular, lo cual afirman las rimas y el ritmo métrico<sup>57</sup>, hace referencia a tres aspectos de la vida británica que molestan a la protagonista. Está ubicada entre un apartado que trata sobre los problemas lingüísticos de Almudena en Londres y un relato sobre su amistad con una macedonia y un alemán que se comunican, usando un español incorrecto. Existe un nexo entre la unidad precedente y la siguiente, pero el lazo semántico o argumental puede considerarse nulo, como si se tratara de la interpolación de una simple digresión de la narradora destinada a ampliar el volumen de datos sobre Almudena<sup>58</sup>. Sin embargo, esta unidad mayor tiene un significado profundo porque refleja la totalidad de la estructura de la novela, es decir, adquiere el valor de metáfora interna (y metaficcional) del modo general de construir esta obra particular. La breve enumeración de aspectos molestos para la protagonista remite al

<sup>57</sup> Esta clase de los títulos empleaba Miguel Romero Esteo en sus obras dramáticas de los años setenta, por ejemplo, en *Fiestas gordas del vino y el tocino*.

<sup>58</sup> El apartado precedente y siguiente, ambos comentan el mestizaje de idiomas, pero el único lazo entre los dos y la enumeración interpolada parece ser la frustración de la protagonista causada por su incapacidad de hablar perfectamente el inglés, por el uso de “español-gazpacho” (castellano incorrecto) por parte de sus amigos y por las fastidiosas pequeñeces de la vida cotidiana en Inglaterra.

fundamento constitutivo de la novela, a saber, la recreación del mundo representado y por parte de la voz narrativa a partir de anécdotas, peripecias, viñetas sociales, etc.

La composición segmentada y fragmentada de *El genuino sabor* se manifiesta hasta en las unidades más mínimas. La forma peculiar de proveer a los lectores de conocimientos sobre la protagonista de manera incompleta, ocasional, digresiva y exigente en cuanto a la capacidad lectora de juntar las esquirlas de información en una visión coherente del todo, se convierte asimismo en la dominante constructiva del texto. La aleatoriedad, fragmentariedad e inconclusividad del conocimiento tal y como lo concibe la filosofía posmoderna se refleja en la novela de Cebrián tanto a macro como a micro nivel. La segunda unidad narrativa mayor de este tipo, “Mentiras que Almudena cuenta a los ingleses”, tiene características similares, pero su contenido se refiere no tanto a la protagonista, sino el mundo representado. Los datos falsos, pero bastante plausibles, sobre España, expuestos en este apartado en forma de una lista, remiten a la construcción estereotipada y falsa del mundo que constituye uno de los temas centrales de la obra. En este sentido, una vez más, la construcción de las unidades más básicas no solo refleja la construcción global de la obra, sino que refuerza sus tesis al nivel elemental.

La fuerte visualización de las entradas enciclopédicas (unidades mayores no estándares) interrumpe sobre todo la linealidad y continuidad de la lectura. La repentina aparición de estas intrusiones visuales sorprende al lector, ya que no vienen introducidas con antelación en el texto ni existe un nexo directo con lo anteriormente contado. En la mayoría de los casos, sirven como prolepsis y anuncian la futura llegada de unos personajes con cierto afán satírico y paródico.

En resumidas cuentas, el efecto visual conseguido gracias a tal distribución de los blancos, evidentemente demuestra el alto nivel de segmentación tipográfica y, consecuentemente, la fragmentación como rasgo conceptual distintivo de *El genuino sabor* en el sentido de que remite a los lectores a la tipografía típica de volúmenes de textos heterogéneos como poesías u otros textos compuestos de unidades narrativas breves (libros de consejos, recetas, anécdotas, aforismos, etc.). El recurrir a esta estrategia de organización visual de la obra particular tiene dos consecuencias: por su dimensión sugestiva y referencia latente a tipos de formatos de libros específicos (conjuntos no homogéneos) programa la lectura, es decir, sutilmente sugiere que ésta no debería enfocarse en el desarrollo argumental, sino en la contemplación y reflexión, típicas de la aprehensión de tomos de poemas, por ejemplo.

De modo parecido a ellos, todas las unidades están relacionadas entre sí de algún

modo, pero su nivel de independencia es bajo. Solo gracias a este tipo de relaciones y al marco general de la obra es posible adivinar su sentido más amplio, aunque la lectura por separado queda absolutamente bien fundada y los procesos cognitivos de significación inspirados en estas unidades son posibles y motivados. La otra consecuencia de la división particular en unidades bien marcadas gráficamente, también vinculada con el propósito de guiar al lector, es la indicación genérica que ofrece: gracias al aspecto visual de la obra, nos percatamos de que nos encontramos con una novela diseñada o, en otras palabras, con una novela digresiva. La división en escenas dibujadas sobre la vida cotidiana es tan manifiesta que hasta podríamos imaginarnos la conversión de la obra de Cebrián en un cómic o en una novela gráfica, a saber, pasar de lo textual a lo visual.

Los blancos y las interlineas potencian la sensación de que tenemos que ver una serie de anécdotas, peripecias y reflexiones sobre fenómenos sociales y culturales sólo provocados (casi casualmente) por el hilo principal y la historia de Almudena. Gracias al aspecto digresivo derivado de la dimensión gráfica de la novela, los lectores alteran y adaptan su horizonte de expectativas, de acuerdo con la programación de la lectura proporcionada por el uso del género literario particular que, claramente, depende de las competencias lectoras<sup>59</sup>.

Otros casos de las novelas del corpus parecen apoyar mi tesis sobre la relación directa entre la distribución de los blancos y la estética fragmentaria o digresiva de las obras. En *Sebastián en la laguna* la separación visual de las unidades narrativas remite a la estética del diario de la adolescencia, pero escrito desde una perspectiva del adulto que rememora nada más que algunos recuerdos memorables. En *La ciudad y los cerdos*, los espacios en blanco amplios acentúan el afán de recrear en cierto modo el formato de un guía turístico de Helmantic City donde transcurren los hechos contados, cosa que voy a comentar más adelante. En *Casa de muñecas* los huecos enormes sirven para subrayar la dimensión digresiva de la obra, al igual que en *La nueva taxidermia* y *Nocilla Dream*. Por

---

<sup>59</sup> Un buen ejemplo de la dependencia de la significación e interpretación de la competencia lectora podría proporcionar la indignación de uno de los blogueros literarios, Carlos González Peón, quien, en su reseña de *El genuino sabor*, reprochó a la autora su olvido de la intriga, la cual le pareció insuficientemente desarrollada y no conclusiva.

(<http://lamedicinadetongoy.blogspot.com/2014/10/el-genuino-sabor-de-mercedes-cebrian.html>).

El comentario que hizo Miguel Espigado en su propio blog sobre esta clase de críticas parece muy adecuado, ya que efectivamente, en varios casos la crítica literaria que no dispone de herramientas de análisis básicas se convierte en arte donde “el juicio sustituye al análisis”

(<http://elespigado.com/2012/11/22/diario-kafka-sensacionalismo-a-pesar-de-todo/>).



fin, en *Alba Cromm* y *Circular 07. Las afueras*, su función queda relacionada con el concepto del conocimiento incompleto sobre un personaje particular o el mundo como tal, respectivamente.

### 3.2. Cursiva

Otra característica de varias novelas del corpus estriba en el hecho de que los autores se sirvan con frecuencia de la cursiva de modo poco común, es decir, no la emplean solamente de acuerdo con las normas de edición convencionales. La usan no solo para marcar palabras extranjeras, títulos de libros y, en general, textos de cultura o como señal de la anterioridad de algunos enunciados y su carácter derivado de otros (citas, “diálogos” con otros textos, etc.), sino también para otros fines. El uso de la cursiva, junto al uso de fuentes diferentes, negrita, interletraje, mayúsculas, subrayado, color, etc. pertenecen a la categoría tipográfica de énfasis que se suele definir como el realce de palabras con el fin de diferenciarlas del resto del texto (*cf.* Bringhurst, 2004: 32).

Observemos primero el uso no estándar de la cursiva en la novela *La ciudad y los cerdos* de Miguel Espigado. El autor-diseñador utiliza la cursiva de modo relativamente convencional para marcar las palabras extranjeras (prioritariamente anglicismos como *making of*, *plugs*, u otros, como *a sua immagine*, etc.), nombres propios reales e inventados (*National Geographic*, *Flores para Guillermina*), los pensamientos de los personajes (*Voy a morir –pensó–, voy a morir solo en esta habitación*)<sup>60</sup>, citas dentro de los diálogos (Me gusta el mensaje: *su hijo puede acabar en Hollywood*) y para imitar el énfasis verbal en algunas palabras dentro de los diálogos (Y me explico diciendo que somos como los *Medici locales*, ¿entiendes?).

El último caso es el más frecuente y dentro de esta categoría de usos de la cursiva se encuentran también algunas aplicaciones de este énfasis tipográfico no convencional. Aparecen destacados en cursiva los coloquialismos (“friki”, “colocarse de droga”), vulgarismos y neologismos (“esta puta mierda de documental”, “hijaputa”), particularismos del lenguaje hablado (principalmente provenientes del andaluz, como “na” en vez de “nada”, “colgao” en vez de “colgado”, etc.) y errores gramaticales

---

<sup>60</sup> Para familiarizar a los lectores con los efectos del uso de la cursiva en esta novela, mantengo la grafía original de la edición original, es decir, no introduzco las citas entre comillas en este y en los dos paréntesis siguientes.

(principalmente cometidos por los no españoles, es decir, los “guiris”, como “escuchantes” en vez de “oyentes”, “¿que «la» pasa?” en vez de “¿qué le pasa?”, etc.). Un caso interesante es el uso de la cursiva para subrayar la dimensión metafórica de las palabras. En el apartado que cito a continuación se observa que la palabra extranjera “modem” primero aparece sin cursiva (si fuera su versión castellana, debería llevar acento en la “o”) para luego volver a destacarse cuando se trata de su uso fuera de lo común:

El director dejó a Joserra pasando revista a *joysticks*, disqueteras, una impresora de aguja, módems de 56 0000 kb/s... La velocidad de Joserra también se asemejaba a la de esos *modems*: una vida a 56 0000 kb/s; la velocidad de los noventa; el ancho de banda de Kurt Cocain y sus cabeceos en la nube *unplugged* (2013: 170).

Aunque la función del uso de la cursiva en el caso de esta novela no es muy clara, es decir, describible y especificable, su omnipresencia en *La ciudad y los cerdos* llama la atención. La fuerte visualización del texto que conlleva el relieve de varias palabras y trozos textuales salta a la vista, asombra y crea cierta sonoridad de la narración que, por el intento de imitar el lenguaje hablado, modifica la percepción sensorial del texto narrativo. Aunque se podría reprochar al autor-diseñador que el intento de programar de modo definido la acentuación vocal de su texto por los lectores resulta un proyecto imposible de conseguir, la dimensión sonora introducida por la marcación tipográfica presenta cierto interés.

Incluso más, si consideramos que las palabras o partes de texto en cursiva tienden a indicar la trasgresión de su empleo convencional, hecho que remite a los principios de la desfamiliarización que la literatura debería conllevar según las poéticas del formalismo ruso. Efectivamente, la desautomatización de la lectura que proporciona la marcación de elementos normalmente no destacados tipográficamente fija la atención lectora en los diferentes usos de las estructuras lingüísticas incorrectas, ajenas o no convencionales, en las que abunda el uso cotidiano del lenguaje. El uso de la cursiva en función de énfasis de algunas palabras u oraciones con el fin de imitar la sonoridad del lenguaje hablado es el más común en las novelas que he analizado y se da también en *Standards*, *Ejército Enemigo*, *España* y *El genuino sabor*, entre otros.

En el caso de *Mi gran novela sobre La Vaguada* el uso de la cursiva, aunque no tan frecuente como en la novela que acabamos de comentar, también supone la resonancia vocal del texto. La única diferencia que notamos consiste en que a veces la sonoridad conseguida gracias a este énfasis tipográfico aparece en el seno de la narración, es decir la usa el mismo narrador, cosa comprensible, dado que es él la voz narrativa que

cuenta sus propias aventuras laborales consecutivas. En algunos casos la cursiva queda al servicio de la ironía que el narrador utiliza como uno de sus recursos estilísticos predilectos. A través de este énfasis tipográfico se burla, por ejemplo, del lenguaje de los multinacionales, de las publicidades y estrategias de los recursos humanos, como demuestra el siguiente apartado:

Trabajar en una oficina enterrarse en vida. Cárcel, oficina y escuela. Escuela, cárcel, oficina. A mí todo eso me parecía muy bien (...). Saldría a comer a los restaurantes de la zona y, luego, acompañado de otros oficinistas, daría vueltas a la manzana con las manos en los bolsillos y usaría expresiones como *departamento de compras*, *factura proforma* y *valija interna* (2010: 58).

En *Un momento de descanso* la mayoría de los usos de la cursiva también se vincula con el énfasis en el aspecto sonoro del texto. En varias ocasiones, la marcación tipográfica de algunas palabras de nuevo está relacionada con el efecto cómico que se consigue gracias a destacar un elemento verbal con cursiva. La particularidad del uso de la cursiva en la novela de Orejudo se debe a que, gracias a abundantes enumeraciones, el narrador se acerca a la estética de la prosa poética, es decir, a la estilización de la narrativa fuertemente marcada por los recursos provenientes de la poesía, las figuras literarias en particular. El uso frecuente de las figuras de repetición en *Un momento de descanso* podría relacionarse, por una parte, con la univocidad de la narración tal y como sucede en la mayor parte de la creación lírica, pero también podríamos considerarla como un comentario metaficcional y burlón de la narrativa que frecuentemente utiliza y abusa de recursos pertenecientes a enunciados monológicos, típicos de la lírica y de la prosa del flujo de la conciencia.

El apartado que cito a continuación, aunque liado directamente con el desarrollo de la paranoia del protagonista relativo a la supuesta infidelidad de su esposa (Lib), ilustra este tipo de enumeraciones y demuestra que la cursiva es un recurso visual muy apto para potenciar la dimensión satírica de la obra, ya que, como veremos, el marcar reiteradamente la palabra “demasiado” dota el apartado de carácter cómico:

Todo era *demasiado* algo (...). Nombres *demasiado* femeninos. Nunca la [Lib] llamaban hombres. *Demasiado* raro. La ropa. Últimamente la ropa de Lib era *demasiado* atrevida. Llevaba la falda *demasiado* corta y las blusas *demasiado* escotadas. Se le veía el canalillo y el pecho, *demasiado* pecho (Orejudo, 2012: 67).

Debido al uso de la enumeración reforzada por la figura de repetición similar a la conmutación, el narrador se aprovecha tanto de los recursos poéticos como gráficos para

crear una especie de prosa anfibia, entre lo textual y verbal. El hecho de marcar dicha figura de repetición con cursiva refuerza su dimensión verbal y enfática.

Otra particularidad del uso de la cursiva en la novela de Orejudo es su ausencia en el caso de los anglicismos. Aunque aparezcan varios (“Spanish”, “Buffalo wings”, “mall”, etc.), no se escriben en cursiva, lo que crea la sensación de que están mejor integrados al habla del personaje que los usa. Esta suposición parece apoyada por el hecho de que el usuario de los anglicismos es el antiguo profesor visitante de filología española en los Estados Unidos. Este coincide con la instancia del narrador quien, en varias ocasiones, utiliza anglicismos para burlarse de la contaminación anglosajona del español efectuada por los demás hispanohablantes del campus, ya incapaces de distinguir lo propio de lo ajeno.

En *La nueva taxidermia* y *Los huérfanos* la cursiva tiene a veces una función muy peculiar, ya que gracias a ella se destacan las palabras en desuso o palabras que los protagonistas querían conservar y salvar del olvido. El uso único de cursiva para palabras extranjeras y las que acabo de mencionar crea un paralelismo entre estas dos categorías, como si algunas palabras españolas pudieran considerarse extranjeras en el sentido metafórico. En ambas novelas trasluce cierta añoranza del lenguaje abandonado y de palabras que empiezan a devaluarse y ejemplifican la distancia creciente entre el significado y significante saussureanos. La fuente de la nostalgia en ambas obras es bien distinta. En *La nueva taxidermia* se vincula con el tema principal de la rememoración del pasado y en el capítulo que cuenta sobre el reciclaje urbano, es decir la sustitución de sitios antiguos por los nuevos, la narradora observa con tristeza que:

Nos enseñan los restos de lo que fue la vida de alguna abuela Tere, de cierta tía Asunción, pero al mismo tiempo nos están invitando a desmantelar en sentido estricto, al tirar al contenedor la campanita para llamar a Loli, la chica de servicio, a deshacernos de los viejos posavasos, de palabras ya en desuso como *acerico*, *cabrecama* o *pasapuré* (2011: 44).

El reciclaje urbano se vincula metafóricamente con el reciclaje lingüístico, lo que el uso de la cursiva en función enfática subraya y destaca. En *Los huérfanos*, la añoranza del lenguaje “desmantelado” se debe a que el narrador protagonista sigue encerrado durante años en un búnker tras el apocalipsis y una de sus preocupaciones primarias es conservar la “memoria lingüística” y no dejar que el *signifiant* se aleje del *signifié*, lo que se manifiesta en el siguiente apartado:

El encierro ha sido nuestro tema de conversación (...), cómo los años han provocado que el encierro sea cada vez más profundo y por tanto más íntimo, quizá hasta el punto de ya no ser

lo opuesto de *la salida* o de *la liberación*, sino una verdad absoluta, sin antónimo ni matices, un verdadero monopolio psíquico. Está claro que *lo exterior* es un concepto que ha dejado de tener sentido para nosotros (2014: 19).

Al recoger todos los ejemplos del uso de cursiva en algunas ocasiones y de comillas angulares en otras, en ambos casos para marcar las palabras que pierden el sentido por alejarse de las perspectivas vitales de los protagonistas, se podría crear todo un diccionario de vocablos que preocupan al narrador de la novela.

Como vemos, la cursiva es a veces capaz de “artificializar” la voz narrativa y, gracias a esta modalidad de la tipografía enfática, se consiguen las características que Virginia Woolf llamaría *little language*, es decir, un carácter muy particular del lenguaje de distintos narradores, de una taxonomía de lo simbólico y de retórica específica con fines descifrables solamente a través de la inmersión en la temática de la obra y la sensibilidad concreta de la voz narrativa. Así, volviendo a los orígenes de la cursiva como representación de la escritura a mano, podemos constatar que ésta funciona como señal de la privatización de la escritura, es decir de la simulación de la particularidad de la caligrafía individual, como opuesta a la imprenta mecánica, que manifiesta gráficamente la presencia del narrador en la materialidad del texto.

### 3.3. Paréntesis

Es uso de los paréntesis en las novelas que se analizan en este trabajo es una señal visual tan frecuente que merece todo un apartado. El paréntesis, tal como lo consideran los manuales de retórica, es un tipo de figura de hipérbaton. Los paréntesis, llamados también interposiciones o incidentes, designan los pensamientos e ideas que, a modo de interrupción, intercalan otros pensamientos e ideas con el fin de matizar el enunciado principal. Existen varios tipos de enunciados de este tipo: interjecciones, aposiciones, frases introductorias, etc., y pueden distinguirse visualmente del resto del texto en mayor o menor grado (*cf.* Williams, 1993: 53-57). Los paréntesis propiamente dichos son los paréntesis retóricos más presentes en la tradición literaria, y los más potentes en términos de fijar la atención de los lectores, detener la lectura o destruir su fluidez<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> El distinto tipo de paréntesis retóricos se consiguen en textos narrativos al utilizar los recursos gráficos tales como la cursiva, las mayúsculas para palabras y frases enteras, los subrayados, las negritas, los tachados, los colores diferentes o la inserción de notas a pies de página o comentarios al lado del texto

Los paréntesis que Cebrián, Navarro o Olmos introducen en los textos de sus novelas se convierten en marcos estilísticos tan importantes que no es posible no fijarse en su abundancia, su significado y función. Desde luego, del paréntesis se sirven los escritores desde hace siglos, siendo paradigmáticas las obras narrativas como *Tristram Shandy*, *Crimen y Castigo* o *Anna Karenina*, entre otras, donde aparecen 590, 239 y 151 contenidos entre paréntesis, respectivamente (cf. Meyer, 2010: 48). Aparte queda, por supuesto, la rica tradición poética. En nuestros tiempos la cuestión de paréntesis se vincula con la teoría de la deconstrucción del filósofo Jacques Derrida, en particular, con su concepto de suplemento expuesto en *De la gramatología*. La noción de suplemento se relaciona literariamente con la noción de la digresión y de los poemas y la narrativa digresivos. Algunos investigadores ven incluso en la reflexión sobre los paréntesis un elemento que une estrechamente las teorías filosóficas posmodernas, sus realizaciones literarias y la teoría de la literatura contemporánea (cf. Regier, 2010: 95-96).

A la luz de lo establecido hasta ahora queda claro que el paréntesis es tanto un signo de puntuación como una figura retórica. Los contenidos entre paréntesis se califican comúnmente de adiciones externas y supérfluas a enunciados coherentes que funcionan como interrupciones que no afectan la integridad estructural de los apartados o frases, en los que se interpolan. La lógica de los contenidos de los paréntesis se revela, de acuerdo a la suplantación derridiana, cuando se añade o se sustituye un elemento del texto principal con un elemento exterior o se intenta rellenar una falta que supuestamente no existe (cf. Derrida, 1997: 145).

En términos literarios, dado su efecto disruptivo, el paréntesis constituye una pausa (hiato) y fractura en el pensamiento o lenguaje. Robert Grant Williams observa que para algunos lectores el paréntesis marca un “texto muerto”, omisible, y constituye lo contrario del “texto vivo” y el principal (cf. 1993: 57). Sin embargo, como advierte Isabel Torres, con el frecuente uso de los paréntesis se puede destacar su valor simbólico o metafórico, además, se fija la atención de los lectores gracias al volumen, a veces exorbitante, de datos que, por otra parte, facilitan la interpretación (cf. 2013: 87). La última observación de Torres parece más significativa que la mayoría de los estudios en los que, desde el Renacimiento hasta la contemporaneidad, se ofusca el valor generativo

---

principal. Los paréntesis poco visibles son los introducidos por las comas como, por ejemplo, las aposiciones.

del paréntesis en términos de establecer el significado de obras literarias por calificarlo de accesorio fuera de las prácticas textuales de significación (*cf.* Williams, 1993: 53, 65). La popularidad de la deconstrucción, de las teorías de las voces dormidas o silenciadas y de los discursos minoritarios parece haber reivindicado la importancia de este fenómeno en la literatura.

Una de las pocas clasificaciones de los contenidos introducidos entre paréntesis es la que propone Williams, quien intenta reivindicar el valor de los paréntesis y es uno de los pocos investigadores de este tema. En *Reading the Parenthesis*, Williams apunta que los paréntesis alteran las relaciones sintácticas en frases “gramaticalmente correctas”. Según observa, hay una serie de conexiones y relaciones entre el espacio sintáctico y los enunciados marcados por el paréntesis. Estas relaciones pueden ser: antagonistas, complementarias, interruptoras, continuativas, imitativas, innovadoras, etc. (*cf.* Williams, 1993: 66).

La confrontación de las aportaciones de Williams con la teoría del dialogismo de Bajtín conduce a la conclusión que el uso de los paréntesis añade un nivel suplementario de diálogo entre varios discursos y, gracias a la variada índole de las relaciones que se pueden establecer entre el discurso principal e interpolado, el texto adquiere un nuevo mecanismo de creación integral e interna del sentido. Es de notar que Williams ha considerado principalmente las relaciones entre los contenidos fuera y dentro del paréntesis, pero el análisis que propuso lo aplicó a la investigación de un poema. Eso quiere decir que su clasificación resulta insuficiente a la hora de iniciar un estudio de la narrativa, no obstante, puede servir de punto de partida. Así, en función del material analizado en este trabajo, hemos logrado elaborar una clasificación de lo que puede contener un paréntesis en la narrativa, ampliando asimismo las aportaciones de Williams para a continuación poder observar los procesos de creación de significados adicionales que conlleva la presencia de los paréntesis y sus contenidos.

En este sentido, se ha distinguido dos tipos principales de contenidos introducidos entre paréntesis, los esenciales y los facultativos, junto con varias modalidades de cada uno de ellos. Aunque algunas definiciones de los contenidos entre paréntesis ofrecidas por los diccionarios señalan que los paréntesis abarcan información accesorio y omisible, he seguido las pautas del investigador canadiense arriba citado que no los entiende de este modo (*cf.* Williams, 1993: 58-60, 62-63). A mi modo de ver, los contenidos de los paréntesis no constituyen un simple interludio, sino una entidad sintáctica en varias ocasiones esencial para la determinación del significado fuera del paréntesis y, además,

capaz de influenciar la percepción e interpretación del texto en su totalidad por los datos adicionales que contienen.

Queda claro que la asignación de los contenidos a las modalidades específicas que propongo no es ni fácil ni inequívoca, pero a los lectores puede servirles de manera orientativa, y, por otra parte, me permitirá indicar cuantitativamente su función en obras concretas y sacar algunas conclusiones sobre la estética y voz narrativa de las novelas, en las que aparecen asiduamente. Abajo presento el esquema de mi intento de clasificación:

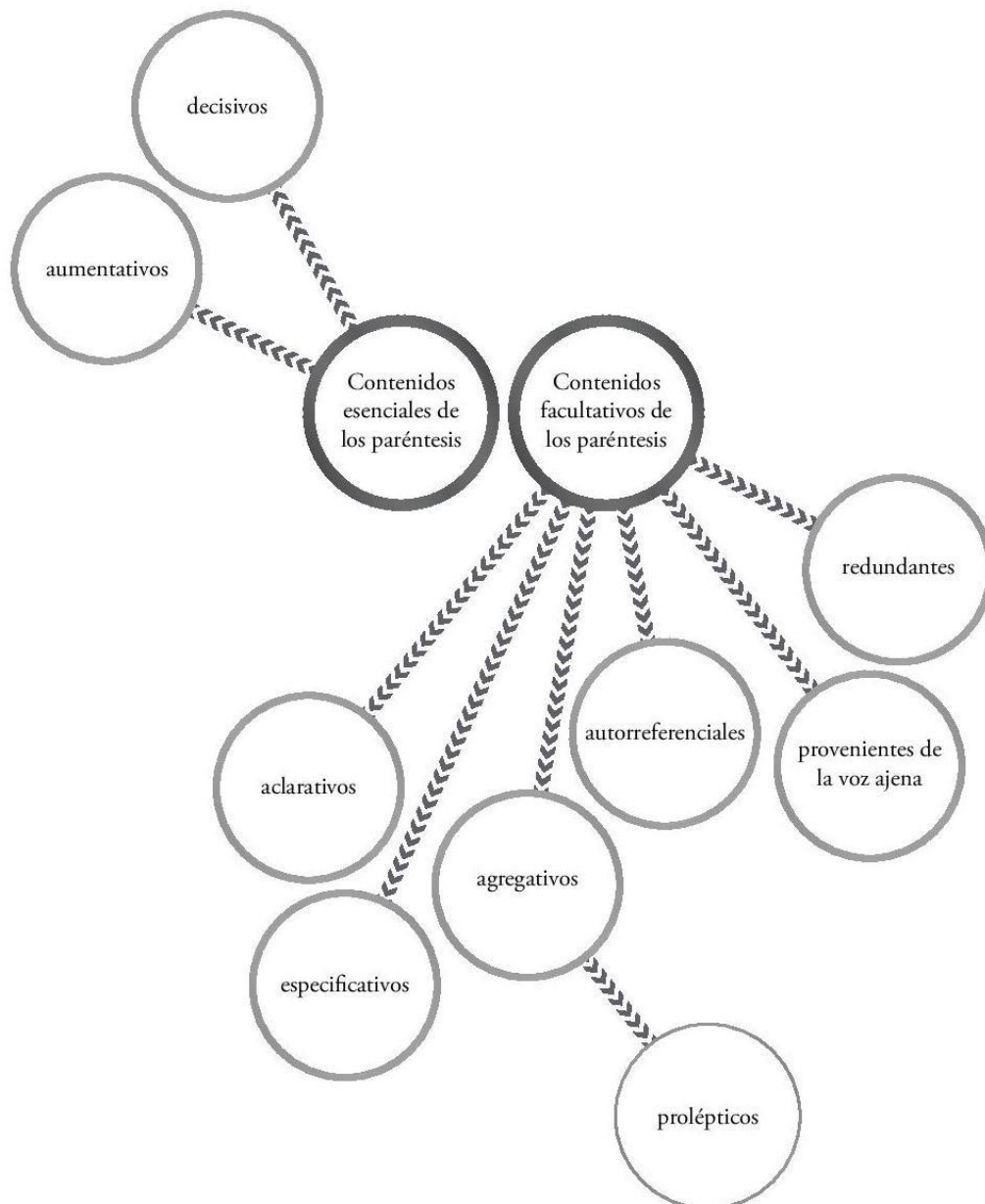


Gráfico 5. Tipología de contenidos de los paréntesis.



### 3.3.1. Contenidos esenciales de los paréntesis

Cuando hablo de los contenidos esenciales de los paréntesis, me refiero a los que aumentan el volumen de datos sobre los personajes y acontecimientos principales (aumentativos) y aquellos que son absolutamente cruciales para la comprensión del relato como tal (decisivos). Para dar un ejemplo del contenido entre paréntesis esencial aumentativo observemos un pasaje de *La trabajadora*, en el cual, entre paréntesis, se le informa al lector, a modo de “dicho sea de paso”, sobre un periodo de la vida de Susana (la coinquilina de la narradora) que la influenció y, de algún modo, aun determinó. En el siguiente apartado Elisa conoce a su nueva compañera de piso, Susana: “Yo me presenté, le hice algunas preguntas sobre su viaje (Germán me había dicho que venía de Utrecht, donde había vivido siete años) y la conduje hasta su habitación” (Navarro, 2014a: 50). Un ejemplo del contenido entre paréntesis esencial decisivo proviene también de *La trabajadora*. Allí la narradora explica su precaria situación económica, con lo cual trasmite la latente sensación de desesperación que la invade. El ignorar de los datos presentes dentro del paréntesis, de acuerdo con la suposición según la cual los contenidos de los paréntesis son omisibles o solo adicionales, implicaría una serie de problemas de comprensión en lo referente a los comportamientos de la narradora e impediría el avance del proceso de la significación de la lectura; observemos:

Un par de jornadas después, y puesto que yo volvía a interesarme por sus condiciones laborales (me planteaba buscar trabajo en cualquier cosa que conllevara cobrar el fin de mes; ese día había frente a unos gastos extra, y en mi cuenta la fecha del último ingreso quedaba muy por detrás de la interminable hilera de mis movimientos, escritos en rojo), aproveché otro de estos deslizamientos para tratar de sonsacarle algo sobre su trabajo (Navarro, 2014a: 68).

Hay también ejemplos de contenidos esenciales que testimonian la particularidad de la percepción de la instancia narradora de modo directo, comprensivo y amplio. Prestemos atención al siguiente apartado, en que la narradora de la novela de Navarro habla de la mudanza de su compañera de piso:

En las jornadas siguientes, las estanterías se llenaron de libros, de hojas de árboles (debían de ser de árboles que crecían en Canadá, o en Japón, o en algún otro sitio donde se prodigarán aquellos colores resistentes y excéntricos), de cámaras de fotos (tenía nueve), de almanaques, de objetos de vigencia dudosa y absurda. Y todo al tuntún. De la misma manera que el retrato hecho por Germán no concordaba con lo que estaba resultando ser Susana (me había insistido en que se trataba de una persona corriente y cometida), tampoco el furor clasificatorio

desplegado en la cocina guardaba relación con el caos de sus libros (...) (Navarro, 2014a: 52).

En el fragmento citado se hallan tres tipos de datos introducidos entre paréntesis. El primero, sobre las hojas de árboles, corresponde a la noción del contenido esencial aumentativo, ya que informa sobre los conocimientos e imaginario de uno de los personajes, en este caso de la narradora que forma parte del mundo representado. El segundo, sobre las cámaras, también pertenece a la categoría parentética de esenciales aumentativos, porque el gran número de cámaras (nueve) es un dato esencial (por más implícito que sea) que caracteriza el personaje y sus gustos artísticos. El tercer contenido que se encuentra entre paréntesis, el relativo a la descripción de Susana, forma parte de los esenciales decisivos, puesto que expone la opinión sobre el personaje central expresada por uno de los personajes de la novela (Germán) de modo explícito.

Todos los ejemplos de contenidos entre paréntesis del pasaje que acabamos de comentar podríamos calificarlos de informativos en lo que se refiere a los datos sobre la instancia narradora, sin embargo, su nivel revelador varía notablemente. El primero informa sobre algunos conocimientos de la narradora y su actitud irónica hacia los objetos guardados por el personaje que está describiendo. El segundo simplemente informa sobre la perspicacia de la narradora. El tercero es el más ambiguo y lo podríamos considerar una señal del despiste de la narradora que debería haber introducido este detalle antes de comenzar la frase o incluso del relato sobre la mudanza misma, o, también, como un comentario de valor prácticamente nulo en cuanto a nuestro conocimiento de la narradora<sup>62</sup>. Como vemos, los contenidos seleccionados aportan algunos datos acerca del enunciador, su calidad, valor y significado, no obstante, alteran según cada caso.

---

<sup>62</sup> Podría argumentarse también que, implícitamente, en el contexto de la opinión de la narradora expuesta en el relato, el contenido del paréntesis sí tiene valor informativo en términos que nos interesan porque contiene un contraste entre la cosmovisión y sistema de valores de la narradora y de su amigo (Germán).

### 3.3.2. Contenidos facultativos de los paréntesis

En cuanto a los contenidos facultativos, estos amplían el nivel del conocimiento sobre el mundo representado, no obstante, el conocimiento no se relaciona directamente con el hilo argumental y tampoco presenta los rasgos distintivos de los personajes principales. Entre los contenidos facultativos he distinguido los siguientes (*vid.* Gráfico 5):

- (1) aclarativos. Aclaran lo contado directamente antes de abrirse el paréntesis;
- (2) agregativos. Agregan datos sobre algún acontecimiento relatado antes de introducir el paréntesis;
- (3) especificativos. Explican o dan ejemplos de lo comentado fuera del paréntesis;
- (4) autorreferenciales. Introducen una reflexión del narrador sobre el mundo exterior o interior;
- (5) redundantes. Introducen información aparentemente innecesaria para la comprensión de algún apartado, por lo general para fines cómicos o irónicos.

Los contenidos facultativos aclarativos (1) son los más significativos de esta categoría<sup>63</sup>, ya que con frecuencia explican el significado de algunas palabras, conceptos o fenómenos posiblemente desconocidos a los lectores y son de cierto modo definiciones de lo que viene en el texto principal<sup>64</sup>. El siguiente pasaje de *Standards* ilustra bien esta clase de contenidos entre paréntesis:

Entre 1979 y 1983 (año en que durante las revueltas causadas por la caída en el precio de una de las materias primas esenciales en la economía de la nación, fue derribada y desmembrada por la muchedumbre para usar sus extremidades como instrumentos de persecución en las manifestaciones que habrían que surgir), en una plaza periférica de cierta ciudad centroamericana, se levantaba una estatua fundida en bronce de mala calidad (...) (2013: 89).

El contenido facultativo agregativo ejemplar (2) es este donde en el texto principal el narrador informa sobre un suceso fundamental y ambienta su trasfondo gracias a algunos datos agregados entre paréntesis. Dicho caso puede ejemplificarse en un pasaje

---

<sup>63</sup> Sólo por el hecho de que no alteran la percepción del hilo central ni de los personajes principales, no los he incluido en la sección de los contenidos entre paréntesis esenciales.

<sup>64</sup> En este sentido se asimilan a las características de los típicos contenidos de las notas a pie de página, pero como aparecen en el texto principal, independientemente de su estatuto de contenidos entre paréntesis, adquieren más significado y contribuyen a la creación de la sensación de discontinuidad.

de *El genuino sabor*: “Tras media hora charlando de aquello y de lo de más allá (pero siempre Almudena alimentando el fuego de lo jurídico con el fuelle de su charla) pasó una mujer a punto de romper aguas” (2014: 34-35).

Los contenidos agregativos con frecuencia tienen el carácter proléptico, muy presente en las novelas que tratan el tema de la memoria, como lo afirma este fragmento de *Sebastián en la laguna*: “La laguna multiplicaba el volumen de sus [Sebastián y Wences] voces por algún efecto físico cuya naturaleza se me escapaba (me lo explicarían años más tarde, pero tampoco lo llegué a comprender del todo)”<sup>65</sup> (2014: 24). Otro ejemplo que, aparte de agregar información, desempeña una función más dentro de esta modalidad, lo encontramos en *Ejercito Enemigo*. Allí el narrador protagonista habla de sus tiempos de *hacker amateur*: “Después de colarme en las cuentas de correo de varias personas (todas un auténtico coñazo, salvo la de una chica que recibía de su pareja las fotos porno que se habían tomado en vacaciones) investigué si lo que estaba haciendo era delito” (2011:47). Este contenido facultativo agregativo, aparte de introducir datos adicionales, tiene cierto valor cómico, rasgo típico de la narración de Olmos al que recurre a lo largo de toda la novela y constituye uno de los vectores principales de su estética parcialmente grotesca. La omisión del contenido del paréntesis, como vemos, empobrecería la lectura en términos del entendimiento de las dominantes estilísticas de la obra.

Un ejemplo de los contenidos especificativos típicos (3) lo ofrece *El genuino sabor*: “A los dueños de esos cafés se les ve orgullosos de sus negocios, orgullosos hasta del nombre con el que lo han bautizado (Valentina Italian Caffé, La Castafiore...)” (Cebrián, 2014: 126). Esta clase de contenidos entre paréntesis es la más apta a la hora de introducir la dimensión irónica al texto y dotarle de valor Sterneano, ya que a veces la supuesta ejemplificación entre paréntesis resulta completamente opuesta a lo dicho antes o después, es decir, el significado está negociado por su directa proximidad semántica y sintáctica, como por ejemplo en esta frase de la misma novela: “Allí venden productos de toda la vida (Cola Cao, mejillones Cuca, arroz Nomen...), y también ciertos objetos que se presuponen de uso cotidiano para la comunidad ibérica” (Cebrián, 2014: 83).

Un ejemplo interesantísimo de los contenidos facultativos redundantes (4), que en

---

<sup>65</sup> Este contenido entre paréntesis también es calificable de autorreferencial por informarnos sobre las capacidades mentales y sensibilidad del narrador, como veremos en adelante.

varios aspectos se parecen a los especificativos, se presenta en un pasaje de *Ejercito Enemigo*. En él, el narrador cuenta sus experiencias con un servicio en el Internet que “consistía en conectar de forma aleatoria dos webcams de dos usuarios anónimos que estuvieran en ese momento visitando el sitio (...)” (2011: 142). A continuación el narrador comenta (conservo la tipografía original):

Una a una, miles de personas en miles de habitaciones en decenas de países proponían su presencia. Si no nos interesábamos, podíamos apretar un botón (Next) y dejar de vernos. Esto lo hacíamos sin el menor protocolo, sin la más mínima disculpa, sin piedad. Next.

Next.

Next.

(2011: 147)

Como vemos, la función del contenido facultativo redundante del paréntesis es claramente irónica y está reforzada por el hecho de extraer el contenido de la esfera de lo facultativo e introducirlo en el texto principal e incluso volver a reproducirlo para dotarlo de valor incluso más grotesco. Aunque al principio no era necesario explicar al lector cómo se llamaba el botón con el cual se salía del video chat, su carácter redundante disminuye con el progreso de la narración.

Los contenidos autorreferenciales (5) son una de las modalidades más utilizadas porque remiten al mundo de la sensibilidad del narrador (su percepción, gustos y cosmovisión) y por esta razón suministran el volumen superior de información sobre el sujeto del relato. Es evidente que cada enunciado del narrador es capaz de ofrecer todos los datos que acabo de mencionar, sin embargo, los que aparecen entre paréntesis – constituyendo una interrupción de la narrativa, una intrusión marcada visualmente, más apta a la hora de captar la atención de los lectores y perturbadora de la mimesis– parecen ser si no más significativos, por lo menos más destacados, palpables y capaces de desautomatizar la percepción y lectura de la obra.

Estos contenidos se dan principalmente en la narrativa escrita en primera persona gramatical, donde el protagonista coincide con la instancia del narrador, y casi nunca ofrecen datos explícitos sobre este, ya que con frecuencia el lector está obligado a sacar sus propias conclusiones sobre lo contado y analizar la manera de hacerlo por la voz narrativa. Este fenómeno es un rasgo distintivo de la novela *Sebastián en la laguna*, donde entre paréntesis aparece una multitud de observaciones íntimas que casi no se introducen en el texto principal y que requieren interpretación y actualización lectora inmediata. Observemos un pasaje, a base del cual podríamos, como lectores, deducir

algunos rasgos del espíritu del narrador y, consecuentemente, de la estilística que escogió para su narración:

Se tumbaba [Sebastián] en una esterilla y oía música con un «walkman», una verdadera excentricidad en aquel verano del ochenta y dos (pero a lo mejor no era el verano del ochenta y dos y era el del ochenta y uno, o incluso el del ochenta y cuatro. O no todo pasó ese verano y yo lo mezclo en mi recuerdo) (2014: 29).

Como vemos, el narrador que se manifiesta entre paréntesis se muestra confundido y desorganizado, es incapaz de marcar exactamente el periodo en el que transcurrían los hechos contados. Implícitamente admite su incompetencia en cuanto al grado de conocimiento de la realidad representada diciendo “lo mezclo en mi recuerdo”. De este modo, se aleja del objetivismo de la representación y del concepto de la instancia narrativa fuerte y competente, lo que tiene varias implicaciones para la estilística de la obra.

Primero, el uso del imperfecto como tiempo verbal preferido por parte del narrador hace que los lectores casi nunca sepan discernir lo habitual o repetitivo de lo único, porque la mayoría de los hechos contados “pasaban”, incluso si efectivamente “pasaron” una sola vez. Segundo, la manera frívola y despreocupada de anunciar la posible inexactitud del relato confiere al texto el estatuto de “pensamiento débil”, tal como lo define Gianni Vattimo al explicar el paso del modernismo al posmodernismo. Tercero, al confesar que la cronología de lo contado puede ser mezclada e inexacta, enfoca a los lectores en el tema esencial de la obra, que es la memoria y su funcionamiento privado, individual y falible. Todos estos datos introducidos “a propósito” son capaces de programar la lectura y precisar el horizonte de expectativas, de modo que los lectores posiblemente se concentren no tanto en el seguimiento de los hilos principales y el desarrollo argumentativo, sino en las maneras en las que el paso del tiempo afecta la estructura de los recuerdos.

Cabe por fin detenerse en los casos del uso del paréntesis en las novelas, en las que su presencia es particularmente visible, además, en los casos más peculiares. En *La nueva Taxidermia* la mayoría de los contenidos de paréntesis son los agregativos, aclarativos y especificativos, pero aparece una clase de contenidos facultativos aparte. Dado su carácter particular, propongo una aproximación separada a los contenidos parentéticos que introducen una voz aparentemente ajena a la narración, es decir, se trata de una voz que parece no provenir ni de la narradora, ni de ninguno de los personajes de la obra. He aquí los ejemplos más claros:

- apóstrofes directas al lector y citas humorísticas e irónicas sobre las instrucciones de uso típicos de envolturas, expertos, revistas, películas, etc., como este: “(...) en enero y febrero, comer «calçots» untados en romesco (ojo: pelarlos, no comerse la zona exterior chamuscada)” (2011: 39);
- comentarios imaginados en función de la reacción de observaciones de los personajes pertenecientes a la diégesis de la novela: “(...) reconstruir el pasado de forma privada no es una amenaza para nadie: distinto sería que expusiera ese pasado públicamente (mirad, mirad qué pésimo gusto tenía vuestra compañera de trabajo en su primera casa: atención a los espantosos espejos tintados del dormitorio)” (2011: 29);
- frases típicas que se reproducen a diario en toda clase de situaciones cotidianas, como aquí: “Le ocurrió a Belinda cuando aún era estudiante: montada en el autobús que la llevaba a clase de canto, le tocó situarse cerca de la puerta de salida (pasen hacia atrás, por favor. No se queden en la entrada)” (2011: 84).

Estas tres modalidades crean un carácter polifónico de la obra de Mercedes Cebrián. Se trata de una polifonía de voces ajenas, pero integradas en su seno, como si se tratara de una reproducción inconsciente e inevitable de algunas oraciones o mensajes. En este sentido, el uso del paréntesis en *La nueva taxidermia* se parece al estilo de relatos de Esther Tusquets, por ejemplo, a *Las sutiles leyes de la simetría* (1982), donde los paréntesis tienen varias funciones: introducen voces ajenas, retrospectivas, explicaciones, detalles, opiniones, dudas, reflexiones, sucesos o conversaciones hipotéticas, etc. Todas ellas en función de la extensión de la voz narrativa que parece ejemplificar la tendencia de la escritura femenina (definida así por Hélène Cixous en su ensayo *La risa de la Medusa*) de agregar datos y consideraciones más amplias del puro relato relato, típica de la narrativa de autores masculinos.

Se trata quizás de asociaciones libres, las que en la crítica feminista se consideran esenciales para la voz femenina perdida. En su libro fundamental sobre los estudios de género, *Joining the Resistance*, Carol Gilligan insiste en que el valor perdido del psicoanálisis freudiano consiste en el reto de liberar, gracias a la técnica de las libres asociaciones, las voces reprimidas por la disociación ocasionada por el funcionamiento del superego (cf. Gilligan, 2011: 85- 89, 109-110). Desde esta perspectiva es posible considerar los contenidos de los paréntesis en *La nueva taxidermia* como la representación de lo añadido por las libres asociaciones.

Sean intrínsecas de la “escritura femenina” o no, efectivamente tienen el valor de aclarar y liberar la narración de su dinámica de una sola voz: la voz monológica,

autoritaria y fuerte. La distorsión provocada por la multitud de paréntesis, resulta señal evidente de la discontinuidad disruptiva de una voz complementaria que, además, produce el efecto dialógico, ya que lo agregado no necesariamente tiene que tomarse en cuenta, pero una vez incorporado en el proceso de la lectura crea la sensación del desdoblamiento de la materia narrada. En otras palabras, metafóricamente, aparece el otro, el comentador, evaluador, apuntador, etc., alguna instancia ajena a la voz narrativa principal. Mientras que en la narrativa de Tusquets con frecuencia entre paréntesis viene representado por la voz del patriarcado o el discurso que se espera de una persona que encarna los conceptos de la opresión patriarcal, en la novela de Cebrián los contenidos entre paréntesis parecen evidenciar el juego entre lo prescindible e imprescindible (como en el caso de *Rayuela*), socavando la jerarquía establecida para estos dos tipos de datos.

Un caso aparte lo constituye la novela *La trabajadora* de Elvira Navarro. La primera parte de la obra es una suerte de monólogo de Susana, la coinquilina de la narradora protagonista. A lo largo del flujo de las palabras de la compañera de piso, aparecen intrusiones de la narradora intercaladas entre paréntesis. La comparación de los paralelismos del registro marcado por la confluencia de los dos discursos demuestra que las dos voces mantienen una relación extremadamente estrecha, de modo que, si no fuera por las indicaciones explícitas en forma de comentarios de lo que acaba de decir Susana o por las señas gráficas en forma de cursiva y paréntesis, en muchas ocasiones sería imposible distinguir entre lo que narra cada una de las mujeres.

El desdoblamiento de la personalidad de la narradora está representado gracias a la introducción de dobles (Susana como versión extrema de Elisa) y gracias a la textualización del discurso del otro, el invasor, impostor y ajeno, en forma de paréntesis. La comparación del mismo fragmento de texto con y sin el uso de señas gráficas ilustra la mencionada confluencia de voces. La primera versión (1) es la original, la segunda (2) es mi propuesta comparatista que prescinde de señas gráficas que diferencien entre lo narrado por Elisa y Susana:

(1) Se la oculté a mi psiquiatra y a mi psicoterapeuta. Temía que me censurarán. [*Pensé en mi recién estrenado psiquiatra y en que la gente tiene la creencia de que no sirven para nada pero que al mismo tiempo son adivinos por poder interpretar gestos, vacilaciones, omisiones, actos fallidos*]. Durante una año y medio fui incapaz de romper mi rutina de medicación y de anuncios para buscar empleo o meterme en la universidad, que fue lo que hice cuando me encontré bien (Navarro, 2014a: 20).

\*\*\*



(2) “Se la oculté a mi psiquiatra y a mi psicoterapeuta. Temía que me censurarán. Pensé en mi recién estrenado psiquiatra y en que la gente tiene la creencia de que no sirven para nada pero que al mismo tiempo son adivinos por poder interpretar gestos, vacilaciones, omisiones, actos fallidos. Durante una año y medio fui incapaz de romper mi rutina de medicación y de anuncios para buscar empleo o meterme en la universidad, que fue lo que hice cuando me encontré bien.

En *La trabajadora*, los paréntesis son frecuentemente utilizados en el monólogo de Susana, constituyendo uno de los modos de representar el desdoblamiento y la disociación de las dos protagonistas, pero esta no es su función única. Existen otros tipos de datos introducidos entre paréntesis que esclarecen lo confusamente narrado por Susana (contenidos aclarativos, agregativos y especificativos), pero en realidad aparecen más elementos que no encajan en estas categorías, ya que se trata de contenidos autorreferenciales. Es cierto que en la mayoría de los casos la narradora interna (Elisa) ofrece, por una parte, explicaciones, comentarios, precisiones y opiniones sobre las historias de su compañera de piso, y por otra, trata también de describir sus reacciones ante dichas historias, incluso corporales<sup>66</sup>.

Sin embargo, aparecen entradas entre paréntesis que proporcionan información únicamente relativa a Elisa que están muy ligeramente ligadas a Susana y a su historia. La narradora delibera sobre su propio estado anímico al escuchar las historias de su amiga, hace excursiones mentales hacia tiempos y lugares ajenos a la narración principal de Susana, introduce asociaciones libres inspiradas o no en lo contado por la coinquilina, etc. A veces el material introducido entre paréntesis adquiere un tamaño tan relevante que los lectores pueden tener la sensación de que lo supuestamente insignificante y eliminable (por estar entre paréntesis) forma el meollo de la narración y supera en importancia a la historia de Susana.

Este fenómeno narrativo tiene por lo menos dos consecuencias. Primero, dota a la obra de Navarro de carácter digresivo y Sterneano, ya que la narradora no solo comenta la historia contada por otro personaje, sino también especula sobre el desarrollo de las

---

<sup>66</sup> En este pasaje, por ejemplo, observamos una intrusión de la voz de la narradora muy breve que demuestra lo importante que es su actitud y sus reacciones al escuchar la historia de su compañera de piso y que también ejemplifica la intención narradora de establecer un contacto íntimo con el lector ante lo absurdo que viene contando Susana, casi como si le picara el ojo al lector: “Me podría haber alquilado una casa de cinco habitaciones en el barrio de Salamanca por el precio de mi habitación en tu piso [*Aparté la vista*], pero estaba aterrada y acepté vivir así, sin poder ir al baño cada vez que tenía visita” (Navarro, 2014a: 19).

historias, de los personajes y sobre la narración misma<sup>67</sup>. Segundo, al establecer la superioridad de la voz del narrador principal, es decir, la de Elisa, se crea la sensación de anclaje nada más que temporal de la historia principal (de Elisa) en la secundaria (de Susana). Sea uno u otro el efecto más destacado o intencional, el resultado incuestionable es la fijación narcisista en el yo de la narradora, sus opiniones, impresiones y reflexiones<sup>68</sup>.

Aparte de la función de la distorsión de las voces que acabo de mencionar, cabe añadir que la técnica de interrumpir constantemente el monólogo de la protagonista por la voz del mismo nivel diegético, pero con privilegios distintos y posición narrativa superior a la de Susana, está en contra tanto del principio de la mimesis realista como del monólogo interior modernista entendido como el flujo de conciencia ininterrumpido. Al recurrir a la paradoja de utilizar y oponerse a la vez a las dos técnicas narrativas dominantes de los códigos más sancionados, la narradora parece hacer hincapié metaficcional implícito en las insuficiencias de ambos.

La burla de los dos códigos consiste en la falta de consecuencia en su uso, es decir, en algunas ocasiones la narradora dispone de un volumen de datos superior al personaje a la que presta la voz, en otras, el volumen de los dos es igual, o incluso el de la narradora es inferior al del personaje. Lo digresivo de la primera parte del libro, en la cual las historias de Susana hacen surgir asociaciones de Elisa y se convierten en reflexiones y recuerdos amplios en el seno de la narración principal, parece ser un recurso narrativo capaz de reconciliar lo generalizador del código realista y lo exclusivo del modernista, ya que aunque no directamente, es decir, no en forma de un diálogo escenificado gracias al argumento, las dos voces parecen intercambiar experiencias similares (*cf.* 2014: 17-19) o incluso dialogar, como demuestra este pasaje de la historia de Susana sobre un verano caluroso en Madrid:

Desde luego, se trataba de un fenómeno bien curioso, pero mi vida era ya lo suficientemente estrambótica, y yo encontraba consuelo en saber que la capital de España se comportaba, en pleno agosto, como si sufriese una primavera lluviosa. Al igual que para ti ahora [*Miré de nuevo al suelo; fui consciente de hasta qué punto Susana había permanecido atenta a mis costumbres, y me sentí como si hubiera comenzado a desabrocharme la camisa*], algo en mis

---

<sup>67</sup> Cosa que voy a comentar ampliamente luego en el apartado dedicado a la metaficción en *La trabajadora* en el Capítulo V.

<sup>68</sup> Hecho que nos remite inmediatamente a la categoría de la literatura *silvica* que comentaré en el Capítulo VI.

nervios me impedía a moverme (...) (Navarro, 2014a: 21).

La alta frecuencia del uso del modo digresivo hace que la novela se aproxime a las al estilo Sterneano, tal como lo definen Watts (*cf.* 2009: V-VI) y Rawson (2010: 185-186). El narrador en este tipo de novelas no solo ilustra la capacidad de evocar las asociaciones por los relatos de los demás, sino también la inclinación humana a identificarse con las historias de los otros. Las continuas interrupciones e intrusiones de gran volumen en la narración de Susana (*cf.* Navarro, 2014a: 17-19; 33-35) producen el efecto de discontinuidad y reflejan también los problemas mentales de ambas protagonistas, su incapacidad de mantener la concentración, la ineficacia de la comunicación, o incluso el egoísmo y narcisismo de la narradora, más interesada en sus propios dilemas que en los de su amiga.

La narración digresiva de la primera parte (la del monólogo de Susana) tiene una peculiaridad más, que podría ser considerada como un valor añadido o un fallo: las intrusiones de Elisa, incluso las que abarcan hasta dos páginas, no producen elipsis temporales en la narración de Susana, es decir, tras el largo texto entre paréntesis, se retoma la historia justo donde la había dejado Susana. Esta estrategia es calificable en términos de error narrativo, dado que la narración está estilizada sobre el protocolo de una historia o de apuntes sacados *in media res* con reflexiones que surgían en el momento. La narradora, antes de proceder a relatar la historia de su amiga, apunta: “[*Este relato recoge lo que Susana me contó sobre su locura. También anoto algunas de mis reacciones, en verdad no muchas. Huelga añadir que su narración fue más caótica*]” (Navarro, 2014a: 11). La falta de elipsis producida por las reflexiones introducidas entre paréntesis sería aceptable dentro de la estética de un diario, por ejemplo, ya que esta forma se sirve de relatos elaborados *a posteriori* que anotan algo más que simples “reacciones”. Mientras tanto, dentro de la estilística del monólogo transcrito, se produce la sensación de incoherencia narrativa.

Sin embargo, este rasgo bastante distintivo de la novela de Navarro, más que en términos de un error, podríamos considerarlo como un intento premeditado de evidenciar la falta de la atención de la persona que escucha, el paralelismo de los procesos mentales con las ocurrencias verbales externas a su mente u otra muestra de la confusión producida por la ingestión de medicamentos por parte de la narradora que “transcribe” la historia de Susana. Además, de acuerdo con la premisa expuesta en el epígrafe (cita de Luis Marginyá) sobre la ineficacia del realismo y racionalismo en la literatura, es posible que

la narradora principal simplemente se mofa de la necesidad de seguir congruentemente con algún estilo narrativo específico, especialmente en el caso de narradores de tan poca confianza, en cuanto autoridad en términos del conocimiento del mundo que representan, como Elisa.

Los paréntesis aparecen también en la segunda parte de la novela, narrada completamente por Elisa, pero como se trata mayoritariamente de contenidos decisivos, aclarativos, agregativos y especificativos (solo dos casos de contenidos autorreferenciales), su función claramente cambia y se adecua a la narración enfocada en la representación del mundo periférico, inestable, precario y, sobre todo, exterior. Un detalle interesante presenta el hecho de que el número de paréntesis disminuye con el avance de la enfermedad mental de la narradora, de modo que al final de la novela, en plena depresión medicada, no aparecen ningunos. Este hecho puede explicarse por el disminuido nivel de percepción de la misma y de sus reducidas capacidades de explicar, aclarar o añadir datos sobre el mundo que va representando.

El carácter digresivo de *Standards*, como ya he señalado, se debe a la supremacía de lo descriptivo y explicativo sobre la acción. Además, la frecuencia excepcional del uso de los paréntesis con la dominación de contenidos agregativos se relaciona precisamente con este rasgo distintivo de la novela. Está claro que existen otras modalidades de contenidos introducidos entre paréntesis que incluyen (el orden refleja la cantidad descendiente de los contenidos) los redundantes, los especificativos, aclarativos y autorreferenciales (menos de diez por ciento).

No obstante, la omnipresencia de los paréntesis con contenidos agregativos distorsiona sustancialmente la lectura, desvía de los hilos principales y enfoca la atención lectora en detalles aparentemente insignificantes, como si el narrador intentara reflejar los procesos desordenados de la navegación por las páginas web. Incluso los contenidos parentéticos aclarativos, que con frecuencia introducen detalles poco motivados, se vinculan con este fenómeno: se parecen a los hiperenlaces que instantáneamente remiten a la información adicional de algún elemento destacado por el subrayado (estructura parecida a los textos con hiperenlaces en las páginas de “Wikipedia”, por ejemplo).

Ahora bien, se encuentran en *Standards* también ejemplos de paréntesis que introducen la información al parecer relevante para la trama (como si se tratara de contenidos esenciales decisivos), pero incluso en estos casos, los datos agregados se revelan mayoritariamente como digresiones y excursiones narrativas hacia lo nimio. El pasaje que ilustra este uso particular del paréntesis es aquel que aparece en el medio de la

descripción de un proyecto de estación balnearia. Incluye cierto material narrativo aleatorio sobre un personaje desconocido que no volverá a aparecer. Observemos: “Un puerto deportivo aquí. Vientres de lona deslizándose sobre la superficie del mar frente a los balcones (Irina pasa ante ellos en bicicleta, como si flotase en el aire). «Sortearemos veinte o treinta apartamentos en un concurso de televisión»” (Sierra, 2013: 99). Como la persona aludida (Irina) no aparece en el texto antes y el lector no es capaz de reconocer de quién se trata, el pasaje adquiere un carácter sumamente digresivo e irónico: evoca (con el nombre incluso) a un personaje que no volverá a aparecer, es decir, crea un horizonte de expectativas no cumplible. Este caso extremo del carácter digresivo, irónico y juerguista de la novela de Sierra es sintomático de su narración, porque el enfoque supone fijar la atención de los lectores en la problemática de lo incomprensible de la experiencia humana cotidiana, tal y como he señalado comentando los epígrafes de esta obra.

En *Sebastián en la laguna*, predominan los contenidos facultativos autorreferenciales, lo que también resulta congruente con la totalidad estructural y conceptual de la obra tejida de recuerdos, a veces imprecisos, y enfocada en la recreación de la memoria individual. Aunque aparezcan también varios contenidos agregativos o especificativos, el afán metaficcional de enseñar a los lectores a través de la escritura las maneras de restaurar discursos particulares, sucesos significativos para la construcción de la identidad y reacciones a fenómenos cruciales desde la perspectiva de la sensibilidad particular del narrador queda confirmado gracias a la multitud de contenidos parentéticos dirigidos a la exposición de los procesos de creación literaria.

Como hemos visto en el ejemplo que se ha comentado antes, entre paréntesis aparecen indicaciones relativamente claras en lo referente a los principios constructivos de la obra que el narrador expone sin ninguna pretensión y de modo despreocupado. El uso frecuente de contenidos agregativos en su variante proléptica también remite a la sensibilidad del narrador y a su estilística, que mayoritariamente radica en la estilización de un diario juvenil escrito desde la perspectiva de un adulto: ingenua, incompleta y fuertemente selectiva. Por otra parte, el uso frecuente de contenidos agregativos en *Ejército Enemigo* no remite ni al carácter digresivo de la obra ni a sus principios constructivos basados en la metaficción. En esta novela de Olmos, la agregación y la redundancia de los contenidos parentéticos se vincula con la dimensión cómica, autoirónica y satírica de la obra, como hemos intentado demostrar antes.

### 3.4. Otros elementos que potencian la visualidad del texto

#### 3.4.1. El uso de la mayúscula

Aparte de las señas visuales que acabo de analizar, existe otra serie de elementos que potencian la visualidad del texto, pero aparecen con menor frecuencia. A ellos pertenece, por ejemplo, el uso de mayúscula para palabras enteras<sup>69</sup> (en inglés: *capitalization*). Este recurso tipográfico aparece en varias novelas del corpus que analizamos, tal como he indicado en la Tabla 2, y aunque su función varía levemente según la obra, el análisis de sus muestras en la novela *La ciudad y los cerdos* de Miguel Espigado podría ofrecer a los lectores un punto de referencia ejemplar. Observemos este ejemplo: “Orejudo y Chuchi se giraron inmediatamente, congelados al reconocer ESA VOZ” (2013: 197). Aparte de atraer la atención de los lectores hacia unas palabras concretas, la mayúscula sirve también como seña gráfica destinada a representar el énfasis verbal perdido a la hora de congelar el texto en el proceso de la escritura. Dicha función de esta modalidad tipográfica se vincula con su función distinta: el afán de destacar algún concepto, alrededor del cual gira todo un apartado del texto. Miremos el pasaje en que, durante el rodaje de la película documental sobre Helmantic City, se habla de los no autóctonos de España de manera muy cínica y satírica:

- Por la noche, tras la dura jornada –sigue Lolita– apagamos la luz y nos quedamos con los ojos abiertos en la oscuridad, pensando en la recompensa que debería llegar de un momento a otro, en vuestro dinero haciendo campanillear nuestra caja registradora, los dígitos bailando de vuestras cuentas a las nuestras, nuestros queridos, amados GUIRIS, sois vosotros quienes dais sentido a los sueños de tantos compatriotas, grandes y pequeños, ricos y no tanto, pobres venidos a más, gentes de la clase trabajadora que vemos en vuestro amor por nuestras ciudades (...) (2013: 133).

El apóstrofe continúa en más detalle, pero el relieve de su destinatario en mayúscula, aparte de insistir gráficamente en el énfasis del enunciante en la palabra “guiri”, supone que el narrador-diseñador organiza y facilita la lectura que podría diluirse a causa del flujo de enumeraciones que dotan el pasaje de carácter satírico.

---

<sup>69</sup> No me refiero aquí a las palabras que empiezan con mayúscula en situaciones que generalmente no lo requieren. Miremos la frase siguiente: “María era una mujer de Ambiciones Enormes y Apetito de Vida Excepcional”. Aquí el uso de las mayúsculas sirve para enfatizar algunas palabras y atraer la atención lectora a la singularidad de los conceptos que designan.

Otro caso del uso de la mayúscula para palabras y frases enteras, también relacionado con la cuestión de la potenciación de la resonancia verbal del texto, ocurre cuando se aplica la mayúscula a pasajes que supuestamente han sido vociferados por algún personaje. Aparece en las partes dialogizadas de la novela, como aquí: “¿Usted mismo? Don Quinto, ¿usted es el enemigo? ¿USTED ES NUESTRO ENEMIGO?” (2013: 156).

El uso de las mayúsculas para marcar gritos, muy usual en la red, es un recurso que se manifiesta plenamente también en la totalidad de uno de los capítulos de la novela *Asesino Cósmico* de Juan-Cantavella, donde Sheridan, quien caza un monstruo, “dialoga” con su presa, es decir, le cuenta una historia absurda e irrelevante bramando. Aquí, el narrador explica implícitamente el uso de las mayúsculas gracias a los verbos de locución. Observemos: “¿Me has oído?, VOY A CONTARTE UNA HISTORIA, vuelve a gritar Sheridan, satisfecho de su escándalo. Todo en orden, piensa” (2011: 46). En este caso particular las mayúsculas no solo testimonian el tono de voz alzado, sino que también aumentan el carácter cómico y grotesco del capítulo, ya que constituyen un testimonio gráfico de la rabia exagerada del cazador hacia el monstruo que claramente no es capaz de entender lo que le cuenta Sheridan (y aunque pudiera entenderlo, parece que el monstruo no estaría interesado en el relato curioso que se le ofrece).

No obstante, la función de servirse de la mayúscula para palabras y frases enteras parece tener con frecuencia un sentido más profundo que el simple realce de un elemento textual clave o la sugerencia del tono de voz elevado. En la novela *La ciudad y los cerdos*, el empleo frecuente de este recurso gráfico conjugado con el uso de la cursiva (cosa que se ha comentado anteriormente) para reflejar la sonoridad perdida del texto, hace que el proyecto narrativo de Espigado parezca entrar en diálogo con los conceptos lingüísticos de significante y significado y con la noción de la “diferancia” derridiana expuesta en su obra *La escritura y la diferencia*. La multitud de señales gráficas en esta novela, dada la incongruencia de su uso (a veces manifiestan la ironía, otras veces alguna modalidad del tono de voz) y su anhelo de representar la entonación y tonalidad del lenguaje hablado, puede relacionarse con las “huellas de violencia originaria”<sup>70</sup> de

---

<sup>70</sup> Acerca de la “violencia originaria” en Derrida leemos: “(...) esta liberación violenta del habla ni es posible ni puede conseguirse, a no ser en la medida en que se conserva, en que es la huella de violencia originaria, y en la medida en que se mantiene, resueltamente, en conciencia, en la mayor proximidad del abuso que es el uso de la palabra, justo lo bastante cerca para *decir* la violencia, para dialogar consigo

“querer decir” (nombrar cosas) y de la obligación a economizar en la escritura.

El mismo Derrida, hablando de la errónea supremacía de la oralidad sobre la escritura, constata que “se escribe más que se dice, «se economiza». La economía de esta escritura es una relación ajustada entre lo excedente y la totalidad excedida: la «diferancia» del exceso absoluto” (Derrida, 1989: 88). La insistencia tipográfica de la novela de Espigado, en ocasiones considerada un proyecto fallido (como he mencionado antes) descubre el nivel más profundo de la escritura, su sentido imperceptible y nada más que insinuado, que solo los lectores serán capaces de actualizar, interpretar y así deconstruir, por utilizar la noción esencial en la teoría derridiana. No quiere decir todo esto que el narrador-diseñador postule que la escritura sea esencialmente fonética. Queda claro que no existen prácticas de escritura absolutamente fieles a los conceptos fonéticos, pero el intento de sugerir los estratos subyacentes de lo no decible gracias a la grafía exagerada constituye un proyecto válido y justificado, sea fallido o no.

### **3.4.2. Negrita, fuentes y tamaño de letra**

Aparte de las mayúsculas, existen varios modos de marcar gráficamente el texto para fines similares. A ellos pertenece el empleo de negrita, fuentes y tamaño de letra diferente, recursos que podemos observar en las novelas que he indicado en la Tabla 2. Sin embargo, las obras, cuya dominante tipográfica y estética es precisamente la exuberancia de todos estos recursos de lo visual, evidencian –en pocas palabras– la trasgresión de los propósitos que acabo de comentar.

Este carácter transgresor se da particularmente en la novela *Circular 07. Las afueras* de Vicente Luis Mora (aunque también *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo contiene algunos elementos que remiten a este principio estético-conceptual) y hace que la obra se pueda analizar desde la perspectiva de las teorías de poesía que postulan que lo textual, visual o espacial (tipográfico) son componentes igual de relevantes que los tradicionales, esto es el significado de las palabras, las rimas, el ritmo, etc. Me refiero aquí principalmente a la teoría de la poesía concreta y la práctica poética de poetas precursores como Mallarmé, Apollinaire o Pound y los vanguardistas como Cabrera Infante, Guillermo de Torre o Huidobro. Observemos algunos ejemplos de este

---

mismo como violencia irreductible, justo lo bastante lejos para *vivir*, y vivir como palabra” (Derrida, 1989: 86).



## procedimiento diseñador en la novela de Mora:

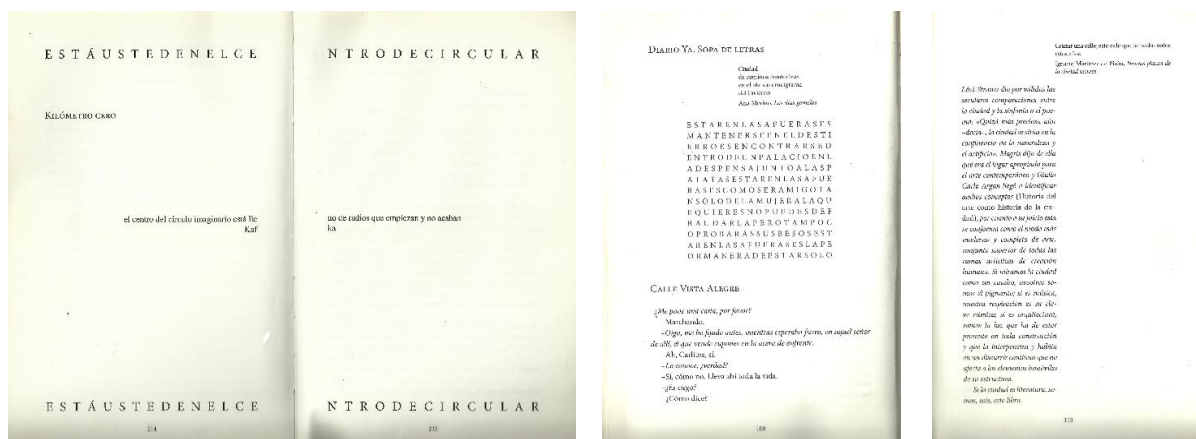


Imagen 1. Diseño de las páginas en la novela *Circular 07. Las afueras* de Vicente Luis Mora (2007: 214-215; 108-109).

Gracias al aparato de marcación tipográfica desconcertante, con la introducción de fragmentos en forma de imágenes textuales, páginas u espacios en blanco, páginas nada más que parcialmente saturadas de material lingüístico, la organización de lo textual se ordena según un esquema visual que requiere desciframiento. El texto se inscribe así la tradición de prosa lírica y digresiva e indirectamente en el marco de la poesía concreta. Por medio de dichas técnicas, el narrador-diseñador incide en la desautomatización de la lectura y en el aislamiento de palabras y unidades textuales con el fin de conseguir la autonomía de estas. Esta visualidad particular del texto en ocasiones provoca el silenciamiento que simula gráficamente la ausencia del emisor, de modo que el receptor se ve obligado a organizar los elementos representados en las páginas del libro, rellenar los huecos o descifrar el exceso textual.

Dichos procedimientos pueden estar relacionados con la figura de la reticencia, ya que, gracias a ellos, se exige del lector que reconstruya el texto o la imagen con la ayuda de su propia imaginación, hecho que recuerda las frases incompletas de la aposiopesis clásica. Asimismo, es posible que los blancos, las “sopas de letras” y la tipografía diluida representen una serie de elementos de comunicación relacionados con el campo de los sonidos: el silencio, el ruido, las interferencias, etc.

El “bullicio” sobre la hoja de papel en la obra de Mora recuerda los trabajos de los futuristas. Según ellos, este tipo de ruido tenía la función de representar la realidad sonora de la vida en una metrópolis. La experimentación vanguardista parece haber sido traducida y trasladada al campo de la narrativa en el caso de *Circular 07. Las afueras*, aunque se distingue de su prototipo poético porque no propone ninguna experimentación

novedosa, sino una manera aparentemente obvia de reflejar la audiosfera atronadora y la sensibilidad visual caótica, impregnada por la bulimia de la información, que rige el mundo de hoy en día.

Según los formalistas rusos, los experimentos opto-fónicos relativos a la acentuación del nivel visual o sonoro/acústicos realizan en cierto grado los postulados de la desautomatización de la percepción, es decir, sacan las palabras de sus contextos comunes, tradicionales y automáticos para obligar a los lectores a volver a reflexionar sobre los conceptos que consideran obvios y naturales. La novela en cuestión puede entonces pertenecer a la estética que Agnieszka Karpowicz denomina como “verbovisualidad”, es decir, el resultado de la confluencia de la logo-, audio- e iconosfera típica de las experiencias del hombre contemporáneo (cf. 2010: 108-112).

Otra modalidad de la organización del texto que pretende potenciar su visualidad e incorporar alguna suerte de fingimiento de la sonoridad es lo que he llamado provisoriamente “formato guion”. En la novela *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo aparece un apartado en el cual el narrador cuenta sobre el primer día del hijo del protagonista (Cifuentes) en un instituto estadounidense. Para dotar a la escena de dimensión grotesca, el narrador-diseñador reorganiza visualmente el texto principal al modo parecido de guion de un musical. Al mismo tiempo informa que los personajes cantan las estrofas narradas. Observemos la ejecución de este formato visual en la página siguiente:

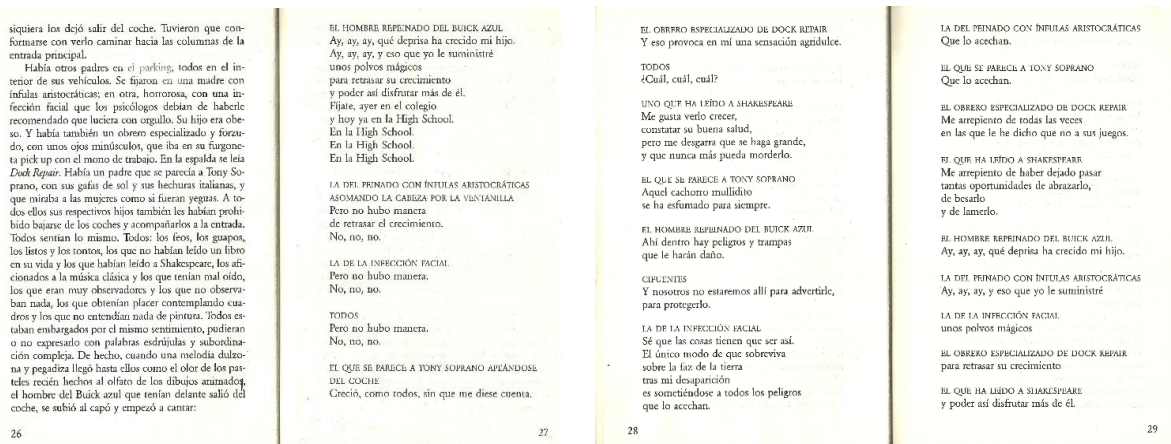


Imagen 2. Diseño de la página similar al formato de guion de un musical en la novela *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo (2012: 26-29).

Como vemos, se dividen las voces entre personajes particulares y comunes (“TODOS”) de modo que el lector tiene la sensación doble de ser testigo de un trozo de lectura dramatizada y grotesca por un lado, por el otro de presenciar una interrupción de la narración principal por un elemento cómico que de cierto modo socava la credulidad del narrador como instancia seria, fiable y fuerte. El narrador no pretende ser objetivo o verosímil, sino que contamina la materia narrada por su propia sensibilidad, gusto y afán de divertir. Se manifiesta como un demiurgo (literalmente) que no tiene por qué escamotear su presencia y percepción particular del mundo representado, obvia su temperamento y actitud irónica hacia ciertos elementos de la realidad que describe y no pretende ser imparcial.

Además, este pequeño fragmento dramático-épico ha sido creado de acuerdo con los principios de su género: es interesante y dinámico y la marcación gráfica potencia estas características. La recurrencia al formato de guion, género cuyo estatus estético queda ambiguo por ser un género minimalista, democrático y asequible a todos (cf. Kiślak, 2008: 176), potencia la dimensión popular, grotesca y humorística de este apartado.

### 3.4.3. Maquetación periodística

Un caso singular de la potenciación de la visualidad del texto narrativo es el de la “maquetación periodística” de la novela *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora. La obra imita un número especial de una revista machista destinada a los hombres (*Upman - una revista para el hombre de verdad*). Miremos las páginas 9 y 11 de la primera edición del

año 2010:

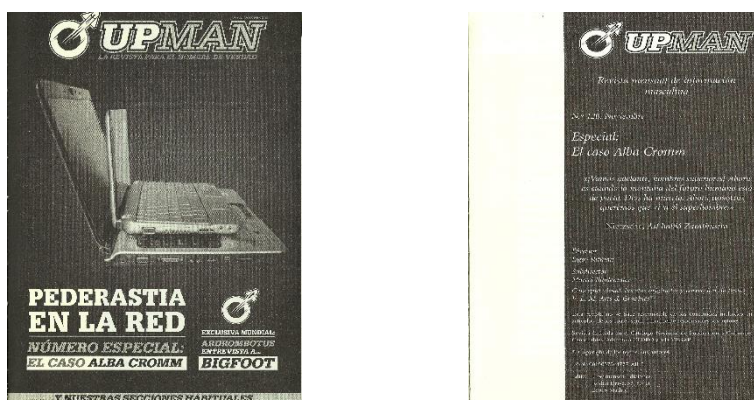


Imagen 3. Portada e *impressum* de la revista Upman en la novela Alba Cromm de Vicente Luis Mora (2010: 9, 11).

Como vemos, aparece la portada de la revista de la novela (p. 9) y una suerte de *impressum* de la revista con su propio epígrafe (cita sobre los hombres superiores, derivada de *Así habló Zaratustra*). A lo largo de la novela aparecerán varias intrusiones visuales que harán hincapié en la supuesta forma periodística de la novela (anuncios, logotipo de la revista en el rincón superior del libro, *tags* por debajo de algunos blogs, etc.).

No obstante, la novela no es una simple transcripción de un periódico, sino que imita su maquetación. La portada dice que, aparte de la historia de Alba Cromm, el número contiene las secciones habituales y en el desarrollo de la novela efectivamente surgen artículos intercalados y anuncios (como “Recomendaciones Upman. Arte y exposiciones”, “Consejos prácticos de Upman”, publicidad de un banco, oferta para padres que quieren deshacerse de sus hijos, etc.). Todas estas “intromisiones” visuales se notan cuando se ojea el libro: son numerosas, tienen bordes que las marcan u ocupan páginas separadas del libro, como en las páginas 44, 45, 64 y 65 que presento en la página siguiente:

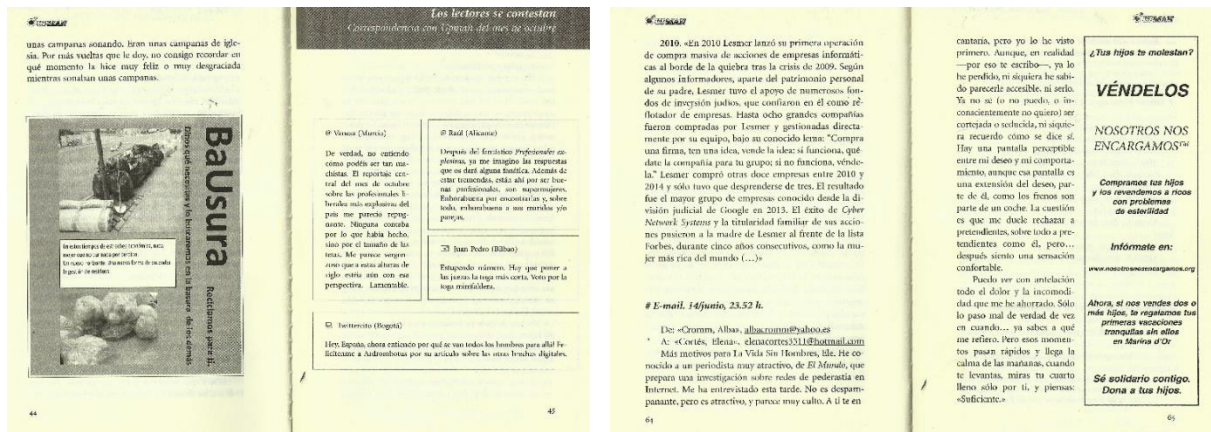


Imagen 4. Ejemplos de intromisiones visuales en la novela *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora (2010: 44-45; 64-65).

Estas interrupciones visuales a veces oscurecen la lectura e influyen en la recepción de esta porque desvían la atención de los lectores a elementos ajenos al grano de la historia. Una buena muestra de este fenómeno se halla en la página 206, donde el texto principal aparece dividido en dos partes y en el centro se ve una columna de un artículo que luego vuelve ocho páginas en adelante y, además, aparece un anuncio enorme en la página siguiente. Observemos:

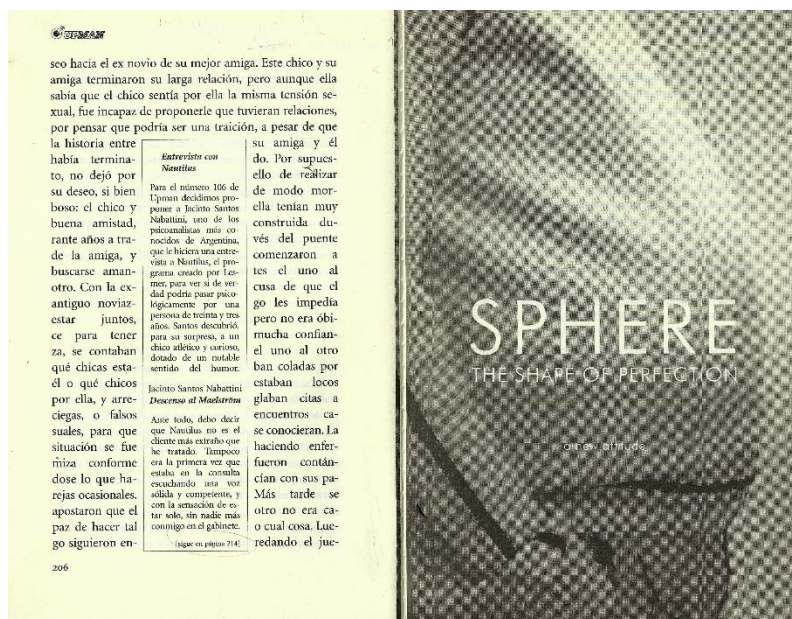


Imagen 5. Ejemplo de divisiones textuales en la novela *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora (2010: 206-207).

Ambas intrusiones distraen la lectura del texto principal, y aunque los lectores sepan que la obra literaria imita una revista, hacen surgir una serie de preguntas sobre el sentido de la inserción de este material visual precisamente allí, cosa que a continuación resulta irrelevante, dado el carácter imitativo de la maquetación periodística fundada en la

aleatoriedad del posicionamiento de los anuncios y artículos menores. No obstante, la función de las intromisiones visuales no parece ser la desviación de la atención, o por lo menos no es su objetivo primario, dado que los lectores contemporáneos están acostumbrados a la lectura de revistas que emplean técnicas similares. En el caso de *Alba Cromm* las fuerzas desautomatizadoras no son tan potentes como podríamos suponer. Puede que la finalidad de la maquetación periodística (con fuertes influencias del ciberespacio que voy a comentar en el Capítulo IV) se relacione con el afán de ajustarse a la percepción lectora contemporánea que ha asimilado la simultaneidad de la experiencia texto-visual.

#### **3.4.4. Escritura en columnas**

Con el tema del ajuste de elementos gráficos o visuales al texto principal se relaciona la cuestión de la división del texto en columnas, y precisamente en las obras de Mora la escritura en columnas es un recurso visual frecuente. *Alba Cromm*, siendo una novela posterior y menos experimental que *Circular 07. Las afueras*, testimonia la aplicación de esta técnica a un texto más narrativo, es decir, menos fragmentado, que su precedente. En la novela sobre la policía el efecto de la simultaneidad de la percepción del texto conseguida gracias a la división en columnas parece menos poética y más arraigada en la experiencia cibernética de hoy en día. Para entender el sentido del uso de este recurso necesitamos entender la situación narrativa, algo compleja a primera vista.

Los policías llevan al cabo una operación que consiste en averiguar la ubicación del supuesto pederasta, Nemo. Quieren localizar su IP<sup>71</sup>, y por consiguiente a él mismo, manteniendo la conexión de internet durante 20 minutos. Anteriormente, a lo largo de unas semanas, la policía Alba Cromm conversaba con Nemo en los *chatrooms* de modo anónimo, fingiendo ser una niña de doce años. El supuesto pederasta pidió a Alba (niña fingida) que le ayudara a entrar ilícitamente en el programa de contención de una empresa, Nautilus, como una forma de juego y reto de piratería cibernética. En este contexto argumental se presentan a los lectores dos conversaciones simultáneas en el entorno informático. En la columna a la izquierda aparece el chat entre Nemo y el avatar del programa Nautilus. A la derecha, se ve la conversación entre Nemo y Alba que

---

<sup>71</sup> La dirección IP (*Internet Protocol*) es una etiqueta numérica de un ordenador que cambia frecuentemente por fluctuaciones cibernéticas diversas, pero una vez captada, puede indicar la localización de los usuarios.

comentan el chat con Nautilus e intentan aventajar a la inteligencia artificial. Las dos conversaciones en columnas enmarcadas vienen intercaladas por el texto principal donde los policías ayudan a Alba a mantener una conversación estilizada a lo infantil e inventan maneras de alargar la cita digital para poder localizar la dirección IP del supuesto pederasta. Observemos la ejecución de este proyecto gráfico y textual:

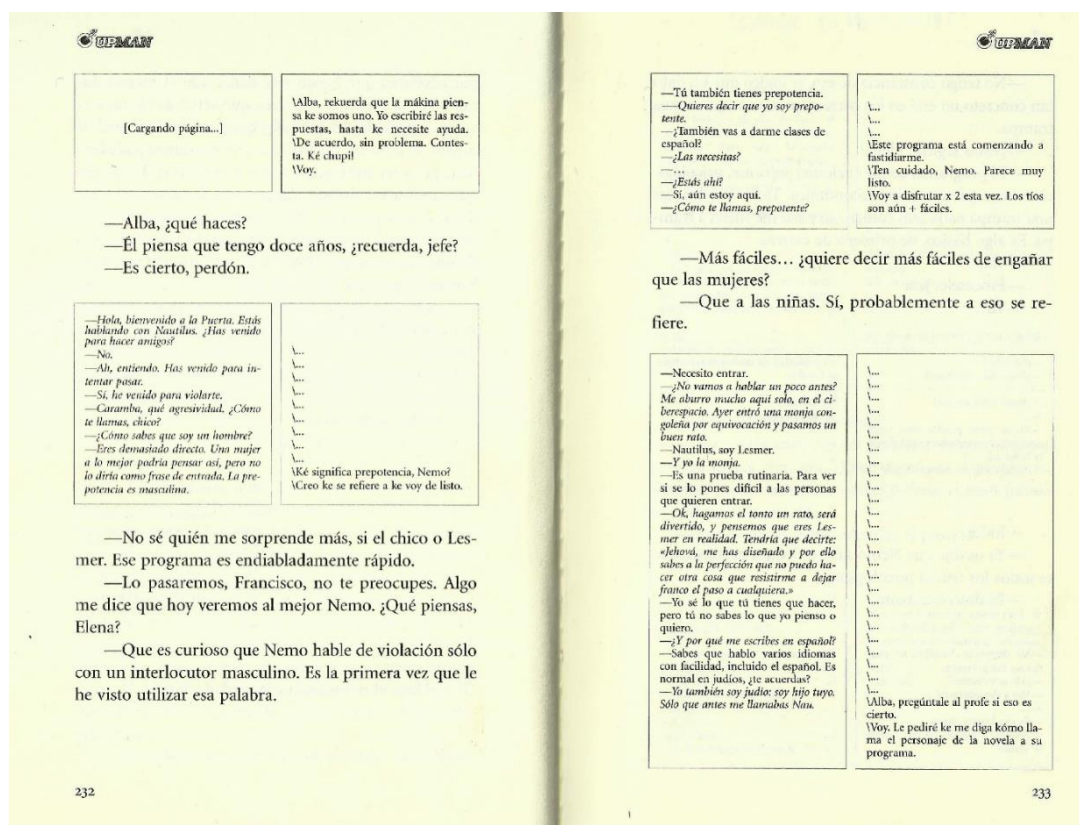


Imagen 6. Ejemplo de división del texto en columnas enmarcadas en la novela *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora (2010: 232-233).

El recurso de dividir la página en elementos como columnas puede simular la contraposición de varias voces: el escritor es arquitecto y diseñador de la hoja, quien organiza el espacio textual siguiendo nuevas reglas que el lector se ve obligado a descifrar. El desdoblamiento producido por la introducción de las columnas origina el efecto de la simultaneidad y polifonía que, por su parte, conduce a la detención del tiempo y a la destrucción de su carácter procesual, aunque no elimina la progresión narrativa. La selección del camino de la lectura deviene una decisión epistemológica individual del lector, que conlleva la reducción del nivel de la confianza hacia el texto. La simultaneidad ofrecida por el texto recuerda que la percepción (lectura) del mundo es un proceso de selección y percepción individual independiente de la visión del narrador.

### 3.5. Imágenes

En esta sección me gustaría enfocarme en uno de los rasgos más comunes en la narrativa que vamos analizando, a saber, en la conjugación del texto con las imágenes. Como en el caso de la arquitectura, que en varios casos incorpora “otras artes de representación, como la pintura y la escultura” (Davies, 2011: 22), las novelas contemporáneas tienden a incorporar cada vez más material visual que no pertenece genéricamente a su propia especie artística. No me refiero únicamente a los libros-álbum, es decir, aquellos que crean una relación indisoluble de simbiosis expresiva entre el texto y la imagen, relación que determina completamente la exégesis del sentido de la obra, como observaremos analizando *Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés. Se trata aquí también de novelas que incorporan imágenes –sean fotografías, ilustraciones, gráficos o pinturas– de manera, al parecer, incongruente, es decir, de modo que no permite considerar estas intrusiones como una dominante estético-gráfica. La Tabla 2 demuestra explícitamente que la introducción de esta clase de material visual es uno de los procedimientos más frecuentes en las obras en cuestión.

Para ilustrar la variedad de relaciones que pueden establecerse entre el texto y la imagen voy a estudiar detalladamente la obra *Casa de muñecas* que ofrece el repertorio más amplio de nexos entre lo textual y lo visual para luego extrapolar la clasificación establecida a otras novelas que conjugan los dos códigos. Ahora bien, existen varias aproximaciones teóricas al tema, pero la propuesta de Aron Kibédi Varga y de las estudiosas Maria Nikolajeva y Carole Scott servirán a mis propósitos de modo más comprensivo y conciso.

En el contexto de la morfología de la palabra e imagen<sup>72</sup>, Kibédi Varga distingue la relación de identificación y la relación de separación. La primera no nos interesa aquí porque engloba todos los tipos de la fusión de la palabra e imagen, cosa que no se da en casi ninguna de las novelas comentadas<sup>73</sup>, en cambio la segunda es aplicable a la mayoría

---

<sup>72</sup> Aquí la noción de morfología se refiere la disposición de los elementos verbales y visuales en una página (cf. Kibédi Varga, 2010: 16).

<sup>73</sup> Kibédi Varga apunta que a esta categoría pertenece la caligrafía (fusión más radical de la imagen con el texto ya que es imposible discernir si la palabra se convierte en imagen o la imagen en palabra) y el caligrama o poesía visual para usar un término más actual (aquí es posible determinar la “dirección” de la metamorfosis, es decir, siempre son las letras y palabras que imitan las imágenes y no al revés). Uno de los mejores ejemplos de caligramas o poesía visual podrían considerarse los acrósticos, donde las letras separadas de otras letras de una palabra que establecen en común pueden adquirir un significado nuevo y



de los casos de la coexistencia texto-visual, porque se trata de casos donde el lector es capaz de separar claramente las palabras (P) de las imágenes (I). Presento el gráfico de Kibédi Varga (cf. 2101: 20) que ilustra tres niveles de unidad entre lo visual y lo textual:

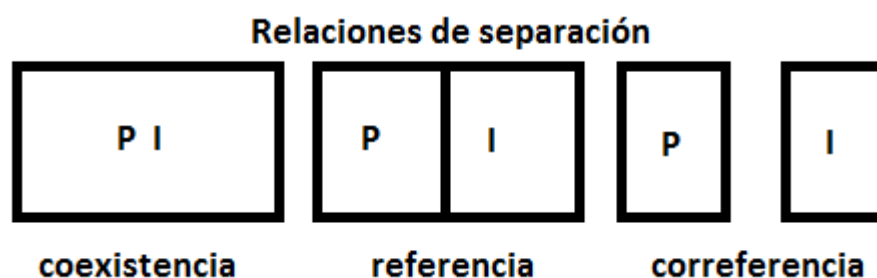


Gráfico 6. Niveles de unidad entre el material visual y textual.

La relación de coexistencia se da cuando la palabra y la imagen se encuentran dentro de un espacio común (posters). La relación de referencia observamos cuando la imagen y el texto están separados (con una línea, por ejemplo), pero siguen en la misma página o en páginas consecutivas, hecho que les confiere mayor grado de simultaneidad de percepción (emblemas e ilustraciones). La relación de correferencia se establece cuando la imagen y el texto no están yuxtapuestos directamente (menor grado de simultaneidad de percepción), pero se refieren, independientemente uno del otro, al mismo contenido conceptual (una oda y una pintura sobre el mismo tema histórico, por ejemplo)<sup>74</sup> (cf. Kibédi Varga, 2010: 20-28).

Aparte de *Casa de muñecas*, donde encontramos tanto la relación de coexistencia como referencia, en todas las novelas se dan ejemplos de la relación de coexistencia, ya que las imágenes están insertadas dentro del texto principal sin que se las separe ni siquiera con la división en páginas.

Tras estas aclaraciones preliminares, cabe precisar las relaciones y el sentido de la yuxtaposición de estos dos códigos semióticos diferentes. En el libro *How Picturebooks*

escondido. Anteriormente los acrósticos tenían un carácter bastante intelectual, mientras que en la actualidad, la poesía visual hace hincapié en la experiencia directa y en los sentidos (cf. Kibédi Varga, 2010: 16-19). *Circular 07. Las afueras* contiene algunas muestras de la coexistencia texto-visual que podríamos calificar en términos de relación de identificación, pero ni son casos frecuentes, ni cumplen completamente con las características de esta clase de relaciones.

<sup>74</sup> El tercer caso trasciende las fronteras de la morfología correlativa, ya que los artistas trabajan independientemente y la relación entre lo visual y lo verbal de las dos obras nace solo en la mente del lector/espectador. Por esta razón, claro está, esta modalidad no pertenece al campo del interés del presente trabajo. Aunque *Casa de muñecas* haya sido ilustrada por una artista y no por la autora misma, la cooperación de ambas en el proceso de la elaboración de la obra, que ellas mismas denominan como coautoría (cf. Esteban Erlés y Monte, 2012b), confiere a la “convivencia” de la imagen con del texto los rasgos de las relaciones de coexistencia y referencia.

Work, Maria Nikolajeva y Carole Scott establecieron una clasificación que, aunque elaborada para el análisis de libros de cuentos ilustrados, gracias a su aplicabilidad directa a la práctica de la investigación literaria, puede servirnos de guía por el tema. El gráfico presenta la tipología de las relaciones que pueden surgir entre el texto y la imagen:

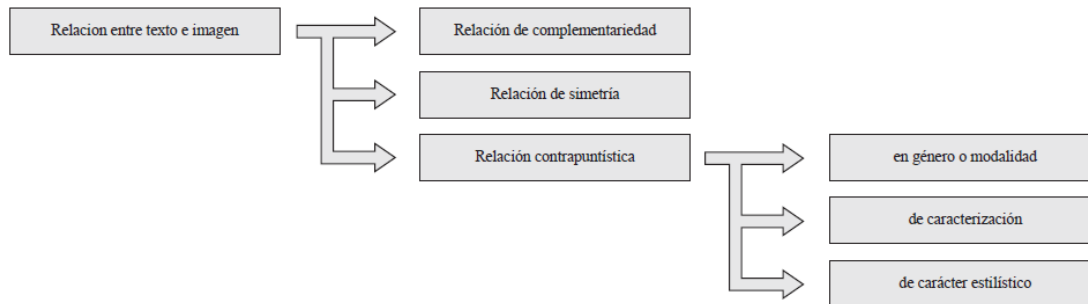


Gráfico 7. Relaciones entre el texto y la imagen presentes en las novelas del corpus.

La primera categoría de relaciones es la de simetría, donde las imágenes ilustran el texto creando una suerte de redundancia. El ejemplo típico sería aquel de la novela *Sebastián en la laguna* de José Luis Serrano. Los protagonistas creen haber visto un objeto volante no identificado, cuya supuesta imagen viene introducida en el texto y precedida por la frase: “Carlos «el aburrío» dijo «un ovni», pero podía haber dicho «el ovni, el que estábamos esperando», o «míralo, por fin, el ovni»” (2014: 66):

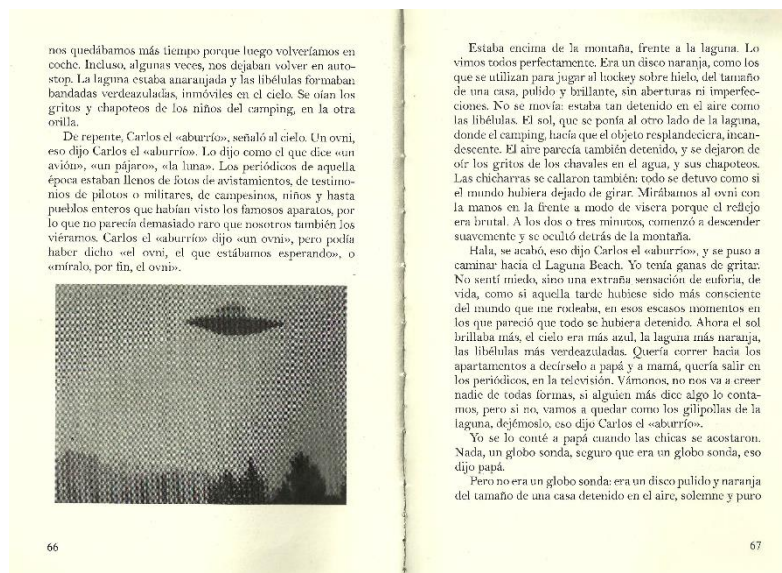


Imagen 7. Ejemplo de relación de simetría entre el material textual y visual en la novela *Sebastián en la laguna* de José Luis Serrano (2013: 66-67).

Como vemos, el texto anuncia la incorporación de la imagen. No existe ninguna discrepancia semántica entre ambos contenidos, lo que viene confirmado por la frase que

sigue la fotografía: “Estaba encima de la montaña, frente a la laguna” (2014: 67). La descripción textual se refiere directamente a la representación del OVNI y demuestra que la información suplantada en el texto está confirmada por la imagen (hasta los detalles topográficos) y que no se introduce ningún trastorno de significación. Además, los potenciales huecos argumentativos o descriptivos (que podrían haber surgido tanto en el material textual o visual) quedan idénticos o no existen en ambos casos.

La segunda relación, la de complementariedad, implica que las imprecisiones producidas por uno de los códigos en cuestión completa uno u otro. Lo que el texto no dice, es suplantado por la imagen, o al revés. Un buen ejemplo nos lo ofrece el gráfico del inicio de la sesión del correo electrónico que aparece siempre cuando el protagonista de *Ejército enemigo* de Alberto Olmos abre el buzón de entrada de su amigo difunto Daniel:

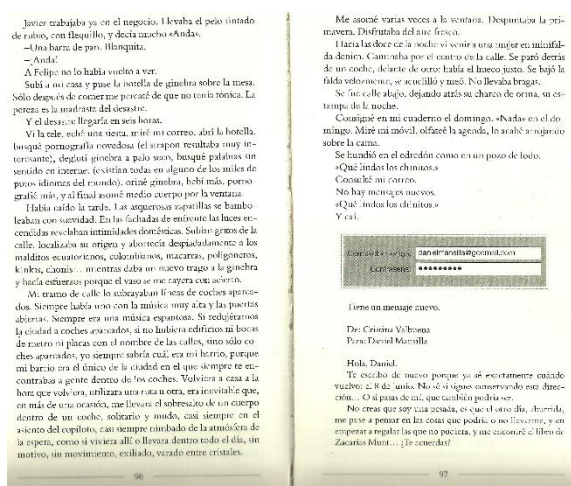


Imagen 8. Ejemplo de relación de complementariedad entre el material textual y visual en la novela *Ejército enemigo* de Alberto Olmos (2011: 96-97).

Como vemos, el gráfico aparece sin introducción explícita anterior porque justo antes leemos: “Consulté mi correo. No hay mensajes nuevos. «Qué lindos los chinitos». / Y caí” (2011: 97). La aparición de la imagen, que recuerda el típico menú donde se introducen los datos para entrar en el buzón de correo electrónico, con la dirección que contiene el nombre Daniel inmediatamente sugiere que el protagonista accede a la correspondencia de su amigo. La frase siguiente, “Tiene un mensaje nuevo” (2011: 97), confirma esta suposición. Es evidente que este tipo de relación entre texto e imagen convierte al lector, como en el caso de la relación de simetría, en un recipiente pasivo, porque no se deja espacio para la reconstrucción de datos que falten. La imagen anuncia el texto, amplía su sentido de modo que la dinámica entre los dos códigos aumenta.

La serie de fotografías insertadas en *Un momento de descanso* al parecer cumplen

la función más básica, es decir, establecen la relación de simetría con lo relatado y vínculos semióticos de poca complejidad. No obstante, teniendo en cuenta la dimensión autoficcional y metaficcional de la obra, podemos constatar que la introducción de fotografías e imágenes en el texto (documentos, artículos de prensa o notas musicales) cumple el papel de potenciar el juego entre lo real y ficticio, que es uno de los temas y también recursos constitutivos de la novela de Orejudo. La inclusión de este material visual intensifica la sensación de ser testigo de un texto basado en hechos reales e introduce el efecto de vacilación lectora a la hora de percibir, interpretar y evaluar lo contado.

La abundancia de imágenes y fotografías en la tercera parte, la que por su estética se acerca al género de la novela policíaca, parece evidenciar y confirmar esta suposición, ya que el texto empieza a asimilarse a los informes de policía sobre casos de fraude, asesinato o robo. Además, gracias a la técnica narrativa texto-visual, el narrador protagonista dota a la obra de rasgos típicos de géneros no ficcionales. Por la introducción de imágenes que representan documentos (declaración del registro civil, certificado de muerte) se asimila al género de los reportajes, y por la inclusión de fotografías privadas, al género autobiográfico<sup>75</sup>.

La relación contrapuntística es la más interesante porque ofrece una variedad de matices de interacción e interdependencia entre lo visual y lo textual. Nikolajeva y Scott destacan este aspecto afirmando que es aquel que ofrece la máxima tensión entre el código gráfico y lingüístico (*cf.* Nikolajeva & Scott, 2001: 17). Efectivamente, queda claro que cuando la imagen y el texto suplantán información alternativa o contradictoria, es probable que se produzcan efectos más fecundos en términos de interpretación y construcción de la significación del conjunto texto-visual. Las autoras enumeran una serie de tipos del contrapunto que voy a ilustrar prioritariamente con ejemplos de *Casa de*

---

<sup>75</sup> No obstante, la estilización del género no ficticio no constituye el único sentido del uso del material visual. Evidentemente, su función primordial es la de proporcionar la visualización de algo que el texto evoca, como en el caso de una fotografía colgada en la pared de uno de los protagonistas (*cf.* Orejudo, 2012: 109). La función inicial se convierte incluso en la más básica porque el narrador describe la fotografía de modo que la ilustración se convierte en algo superfluo. Si no hubiera descrito detalladamente el contexto o lo representado en la fotografía, podríamos considerar la imagen como un relleno visual de lo textual, pero evidentemente no es el caso. Aunque la repentina aparición de la fotografía desestabiliza la lectura, hasta entonces no distorsionada por el material visual, su finalidad parece poco motivada, dada su subsecuente descripción e interpretación. El hecho de que la fotografía provoque una serie de recuerdos por parte del narrador y amigo de Cifuentes, no justifica la inserción del material visual, ya que la mención textual sería suficiente para incitar el flujo de reminiscencias, por lo cual considero poco acertada la interferencia.

*muñecas* de Patricia Esteban Erlés, dada su máxima diversidad de relaciones de este tipo.

La primera clase contrapuntística es aquella de carácter estilístico, donde el lenguaje narrativo puede ser irónico mientras que el de la imagen no lo es, o al revés. La fotografía insertada en uno de los capítulos de *España* de Manuel Vilas ejemplifica esta modalidad cautivadora. En este capítulo particular el narrador narra sobre el viaje del escritor Luis Mateo Díez a los Estados Unidos, y lo hace de modo irónico gracias al uso de la técnica de hipótesis continuas y la reiteración del nombre del personaje, como demuestra este pasaje: “Yo supongo que Mateo Díez habrá desayunado en casa. Mateo Díez es más bien delgado. Deduzco que es una delgadez hecha de estas renunciaciones, por otro lado son renunciaciones perfectamente renunciaciones” (2012: 218-219). Dicho tono atraviesa toda la unidad narrativa y justo antes de aparecer la imagen el narrador informa: “En Washington me alojé en una habitación de hotel State Plaza, cuya fotografía pudiera ser que apareciese aquí”, a lo cual sigue la ilustración:

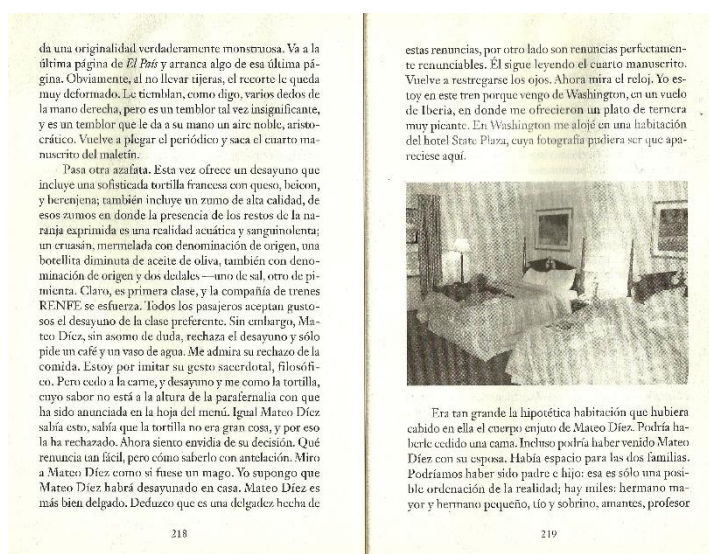


Imagen 9. Ejemplo de relación contrapuntística de carácter estilístico entre el material textual y visual en la novela *España* de Manuel Vilas (2012: 218-219).

La imagen aparentemente innecesaria se revela como un vehículo intensificador de la dimensión irónica y cómica de la escena. Representa una habitación cualquiera que no tiene por qué ser “galardonada” gráficamente en un texto narrativo. Sin embargo, es precisamente lo común y corriente que obvia lo que convierte las deliberaciones que siguen en un trozo narrativo incluso más irónico y cómico, ya que a continuación leemos:

Era tan grande la hipotética habitación que hubiera cabido en ella el cuerpo enjuto de Mateo Díez. Podría haberle cedido una cama. Incluso podría haber venido Mateo Díez con su esposa. Había espacio para las dos familias. Podríamos haber sido padre e hijo: esa es solo

una posible ordenación de la realidad; hay miles: hermano mayor y hermano pequeño, tío y sobrino, amantes, profesor y alumno, dos desconocidos, dos patriotas, dos empresarios de Calzados Gómez S. L., dos diputados del Partido Popular en viaje por USA, dos diputados de Izquierda Unida huidos de la justicia española (2012: 219).

Es evidente que el elemento gráfico constituye un contrapunto estilístico a la superabundancia lingüística y retórica de la narración. La enumeración de combinaciones hipotéticas de relaciones entre el narrador y el escritor llevada al extremo del humor sardónico instiga al lector a visualizarlas todas en el espacio sombrío y ordinario representado en la imagen, cosa que conduce a la potenciación de la comicidad de este fragmento particular. Así, la supuesta ilustración simple se convierte en una lente convergente de la dominante estética del texto: la ironía.

Otro tipo de relación contrapuntístico entre lo visual y textual es aquel que Nikolayeva y Scott denominan como contrapunto en género o modalidad, y es perceptible cuando se da una discrepancia en términos genéricos entre el texto e imagen. En otras palabras, esto sucede cuando el texto es, por ejemplo, realista y la imagen fantástica o al revés. El ejemplo de esta clase de relaciones podría ser el del cuento “Enciclopedia de testas ilustres” de *Casa de muñecas*:



Imagen 10. Ejemplo de relación contrapuntística en género entre el material textual y visual en la novela *Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés (2012a: 128-129).

Aquí la imagen (junto con el título) indica la dimensión fantástica y grotesca del texto principal, el que se limita a esta frase: “Grandes momentos históricos: Ana Bolena y María Antonieta coinciden en la peluquería” (cf. 2012a: 129). El capítulo va acompañado por dos unidades visuales: dos maniqués a la izquierda y dos cabezas decapitadas de los dos personajes históricos en cuestión a la derecha, reconocibles por el típico y popular imaginario relativo a ellos. El texto mismo, sin las imágenes, se quedaría quizá en la zona

de lo fantástico y lo cómico porque informa sobre un acontecimiento irreal o proveniente de un mundo paralelo. La adición de lo visual realista al relato fantástico (la representación de las cabezas decapitadas y de los maniqués no tiene rasgos de la estética grotesca) convierte la relación contrapuntística en el campo de enfrentamiento de modalidades o géneros.

Asimismo, dicha yuxtaposición ubica la unidad cuento-imágenes dentro del campo estético de la ironía por la asociación de la cabeza decapitada de personaje femenino histórico (metafóricamente, la cabeza representa la sede de la razón o del poder ejecutivo) con el maniquí (“muñeca” que sirve solamente para exhibir prendas de ropa o, metafóricamente, ente insignificante políticamente)<sup>76</sup>. La selección del título parece soportar la tesis sobre la carga irónica del relato, ya que anuncia la aparición de “testas ilustres” que a continuación se revelan como cabezas de mujeres víctimas de la manipulación política y comúnmente asociadas con la belleza física y no la inteligencia<sup>77</sup>. Si mirásemos este procedimiento desde la perspectiva genettiana podríamos apuntar que las imágenes adquieren funciones programadoras de la lectura parecidas a las de los paratextos, convirtiéndose, de algún modo, precisamente en ellos.

El contrapunto en género o modalidad que no contiene la dimensión irónica, pero continúa matizando la lectura y la percepción del sentido, se da en el capítulo “Secreto” de *Casa de muñecas*. El material textual de este apartado se limita al título y la frase “Me lo contó mi peor amiga, en el recreo: «Sabes, tú también vas a morirte»” (2012a: 175) y lo acompaña la imagen siguiente:

---

<sup>76</sup> En una entrevista, la ilustradora de la novela, Sara Morante, afirmó que el uso de los colores en la elaboración de las imágenes no era accidental, ya que el negro y magenta representan la dimensión gótica y femenina de la novela y además son los más aptos para indicar el carácter punk y transgresor del texto ilustrado (cf. Esteban Erlés y Monte, 2012b).

<sup>77</sup> La imagen de los maniqués refuerza esta tesis, ya que se representa dos siluetas femeninas sin cabezas en vestidos de moda lo que sugiere que se trata de personajes célebres, pero de poca importancia en términos de su papel socio-político o la mujer objeto.



Imagen 11. Ejemplo de relación contrapuntística en género no irónica entre el material textual y visual en la novela *Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés (2012a: 174-175).

Aquí la imagen no solo visualiza lo narrado con alternancia genérica (la representación gráfica claramente no es realista), sino que también crea una metáfora propia derivada parcialmente de la unidad textual, ya que se representa a dos personajes femeninos que se superponen y confluyen. El efecto visual es aquel de compartir entre las dos uno de los ojos, como si la figura de una mujer invadiera la otra. De ahí se establece la metáfora casi independiente del texto: la de invadir en la privacidad del otro. La amenaza verbal (“te vas a morir”) suavizada por la comicidad lingüística (quién sepa lo que significa “mi peor amiga”) se contrapone a la ilustración estilística y genéricamente.

La siguiente modalidad es el contrapunto de caracterización, es decir, el texto y las imágenes pueden presentar lo mismo de modo distinto y así crear el efecto de ambigüedad. La imagen que acompaña el capítulo “Rosebud” de *Casa de muñecas* es un buen ejemplo de este tipo de relación texto-visual. El apartado en cuestión es muy breve:

Encerré a mis dos mejores amigas de la infancia en un bibelot. A veces las olvido durante años en su repisa. Otras hago que nieve eternamente sobre ellas. Observo con curiosidad sus figuras infantiles abrazadas. Qué realismo, el del espanto en sus ojos, mirando el cristal que les impide escapar la borrasca (Esteban Erlés, 2012a: 23).

La imagen viene en la página al lado de la imagen, lo que dota a la yuxtaposición de carácter de relación de referencia, según la clasificación de Kibédi Varga, y potencia la simultaneidad de la recepción. La imagen es la siguiente:





Imagen 12. Ejemplo de relación contrapuntística de caracterización entre el material textual y visual en la novela *Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés (2012a: 23).

Como podemos observar, la ilustración representa dos bustos de mujeres espantadas y uno de una mujer aparentemente cruel. La figura que domina la imagen es la de la mujer con la sonrisa maliciosa y las dos mujeres con caras de espanto, por la escala menor de la representación, parecen subordinadas al personaje dominante. Así, el material visual parece ilustrar de modo inexacto la situación narrativa, en la cual dos niñas han sido encerradas por una amiga en una bola de nieve. El temor de las dos mujeres encerradas se representa de acuerdo con el estado anímico descrito en el cuento.

Pero, lo que representa la ilustración no son las niñas abrazadas, de las que trata el relato, sino las mujeres adultas que no están ni siquiera en contacto físico directo, alterando sustancialmente los datos introducidos en el texto. La niña/mujer que encerró a las demás, según lo narrado, observa a las cautivas con curiosidad, mientras que en la imagen, por fruncimiento de ceño, se percibe claramente la maldad. El dibujo claramente representa la situación narrada, no obstante, transformada significativamente. De esta manera alude a un estado anímico divergente a lo contado en el texto y se altera la edad de las protagonistas. La oposición (o contradicción) de lo gráfico a lo textual abre nuevos caminos interpretativos que podrían dirigirse hacia la exégesis irónica, simbólica o metafórica, e incluso permite la extrapolación de lo narrado al ámbito social. La madurez visual de las “niñas” podría constituir una metáfora del confinamiento “eterno” de las mujeres al entorno doméstico, espacio encerrado y hermético, regido por ellas mismas.

En el corpus de novelas analizadas no se encuentran ejemplos de todas las relaciones contrapuntísticas propuestas por Nikolayeva y Scott. No he podido ubicar

ejemplos de contrapuntos de naturaleza metaficticia (el lenguaje expresa aquello que la imagen no puede esbozar, por ejemplo, el rotundo cuadrado), contrapunto de tiempo y espacio (las imágenes aisladas no son capaces de transmitir la casualidad y temporalidad, lo visual, por el contrario, es más hábil a la hora de explorar dimensiones espaciales) o contrapunto de perspectiva (que derivan de la diferenciación entre quien ve y quien habla; el discurso textual puede ser feminista mientras que el discurso visual machista, por ejemplo) (cf. Nikolajeva & Scott, 2001: 24-26). Es posible que la falta de relaciones contrapuntísticas metaficticias se deba a que las novelas analizadas no exploran las relaciones de sinestesia; la omisión del contrapunto en tiempo y espacio puede que se relacione con la poca secuencialidad del material visual insertado y la ausencia de contrapuntismo de perspectiva refleje el carácter no explícito de involucración social de las novelas comentadas.

## CAPÍTULO IV: ELEMENTOS CIRCUNSTANCIALES DE LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL

### Introducción

Bajo la noción de lo circunstancial entiendo el contexto de la creación en su sentido amplio, tal y como en la arquitectura, donde este término remite a contextos tan diferenciados como el geográfico, histórico, medioambiental y/o el de su ambiente más próximo (otros edificios). Estas proximidades podrían traducirse del lenguaje arquitectónico a aquel de la teoría de la literatura como el contexto de las tendencias literarias, el de los entornos de la literariedad (otras artes), el de otros géneros novelescos, etc. Esta suposición parece tanto más válida si consideramos algunas regularidades del desarrollo de los conceptos vigentes en el ámbito de la arquitectura.

Esta es una de las artes más próximas a la realidad material y al mundo natural que nos rodea<sup>78</sup> debido al principio de la representación que es el primordial en el arte del diseño de edificios y cuya historia remonta a la antigüedad. Por aquel entonces, los templos (casas de dioses) eran representaciones de casas de jefes tribales, que, a la vez, representaban las casas de la gente común. La historia de la arquitectura abunda en edificios que representan otros edificios (*cf.* Davies, 2011: 14). Las novelas, por otra parte, representan no solo otras novelas y otros textos, sino también la vida, los personajes, las realidades, etc., de modo que su carácter es mucho menos homogéneo que en el caso de las obras arquitectónicas. En la observación de Giandomenico Amendola encontramos este estrecho paralelismo entre la construcción de una novela y la arquitectura contemporánea: “la ciudad posmoderna imita al imaginario y reproduce en la realidad no solo el pasado, el mundo o el mundo de los medios de comunicación, sino también a sí misma” (2000: 176).

Originalmente, la novela tendía a contar los textos “reales” (crónicas, cartas, memorias, confesiones, etc.). Al llegar a su primer auge, parodia lo supuestamente real representado por los libros de caballería y lo convierte en una realidad grotesca en el *Don Quijote* cervantino. Las novelas del siglo XVII y XVIII, a pesar del gran modelo transgresor de Cervantes quien utilizó un género literario (texto artificial) como punto de partida para su propia creación novelesca (en vez de textos reales), continuaron

---

<sup>78</sup> Solo la música, gracias al ritmo que refleja el latir del corazón, parece ser más cercana a las experiencias humanas básicas.

representando patrones textuales existentes como cartas (novela epistolar)<sup>79</sup> o diarios (autobiografías ficticias, novelas de viaje)<sup>80</sup>, etc.

Sirviéndose de géneros textuales comunes y cotidianos, la novela contemplaba, reformulaba y utilizaba las estrategias lingüísticas básicas, propias de aquellos, ampliando su significado y creando ambigüedad por los procesos de desfamiliarización. El realismo decimonónico se iba alejando de los patrones “reales” estableciendo su propia convención como código literario, en cuyo seno se encontraba el arte de contar y describir. El modernismo, desarrollando y llevando al máximo las ideas románticas (individualismo e idiosincrasia del sujeto escritor), intentaba huir de la realidad y de los modelos textuales, de modo que trabajaba con fuentes de inspiración distintas: poesía, pintura, psicología (psicoanálisis)<sup>81</sup>, etc. En la actualidad, con la convicción posestructuralista de que cada fenómeno cultural se puede considerar un texto y de que la realidad es una construcción textual y legible, la novela tiende a volver a sus orígenes y representar más bien el mundo textual que otras realidades, pero lo hace de modo más consciente que antes.

Aunque sea una vuelta metafórica, no parece una exageración apuntar que la novela actual que nos interesa, de modo parecido a la arquitectura<sup>82</sup>, que se caracteriza por el afán por su propia especificidad, demuestra una inclinación fuerte hacia lo metaliterario. Como la arquitectura, integra elementos ajenos (visuales, por ejemplo), pero su enfoque primordial es lo textual. Por lo tanto, se representan textos “reales” u otros géneros novelescos convencionalizados (modelo imitativo cervantino). En este contexto cabe mencionar a Susana Pajares Tosca, que lamentando las insuficiencias del aparato terminológico y metodológico en el estudio de la teoría literaria digital, propone que los estudios, en vez de teorizar la dispersión del texto, la infinidad, la muerte del autor o la libertad del lector, los estudios se centren en “metáforas de organización

---

<sup>79</sup> Para dar algunos ejemplos podríamos enumerar *Las cartas portuguesas* editadas por Barbin en 1669, *Los padecimientos del joven Werther* (1774) de Goethe o las *Amistades peligrosas* de Chaderlos de Laclos del año 1782.

<sup>80</sup> Por ejemplo: *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe o *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759-1767) de Sterne.

<sup>81</sup> Ello no quiere decir que la relación entre los textos realistas o modernistas y los textos “reales” dejara de existir, sino que la intensidad con la cual los textos “reales” influenciaban los artísticos era sustancialmente inferior.

<sup>82</sup> Colin Davies, uno de los teóricos de la arquitectura más reconocidos, apunta que “un edificio representa algo de su propia especie (otro edificio en una vida anterior), no algo de otra especie, como una figura humana o un paisaje” (2011: 14).

(enciclopedias, periódicos, bases de datos), o ideas del lector como buscador y del autor-arquitecto de información” (2005: 16).

Teniendo en cuenta que la narrativa actual muestra una predilección y tendencia a reflejar la sensibilidad y estética digitales, considero oportuno postular una aproximación similar hacia textos que, aunque no sean hipertextos, se acercan en su forma a los modelos de la literatura digital con el enfoque especial en las metáforas de la información, su volumen, fuente, estructura de accesibilidad y construcción general. En este sentido, los novelistas que se analizarán en este trabajo optan por los formatos textuales conocidos y canónicos que les sirven de punto de partida para creaciones literarias ajenas al modelo inicial: periódicos, enciclopedias, confesiones, novelas de ciencia ficción, etc.

Las implicaciones del carácter imitativo de la representación son similares en la arquitectura y literatura, aunque en el caso de la segunda, por imitar al segundo grado (indirectamente y de acuerdo con el modelo cervantino de no representar textos “reales”, sino “artificiales”), la cuestión se complica sustancialmente. Un edificio puede calificarse metafóricamente como escultura o pintura, pero su materialidad remite a la categoría de la construcción física. En el caso de la novela, la cuestión no es tan simple, ya que la materialidad del libro no remite instantáneamente al género novelesco. El volumen de una obra arquitectónica generalmente demuestra su pertenencia a la arquitectura, lo que no es aplicable a la novela de hoy<sup>83</sup>, ya que lo que dota un texto de valor literario es la combinación de coherencia (temática, formal, etc.) con el valor estético y la función distinta a la del formato original. Si una novela se parece a un periódico, su pertenencia al género novelesco está garantizada por la confluencia de tres factores: la uniformidad temática o formal, el uso de recursos narrativos y poéticos y la limitada función informativo-divulgativa. Tal y como un edificio puede representar otro edificio, un texto también puede representar otro texto, pero solo en términos figurativos, si no quiere ser una mera copia<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> En términos de volumen, las enciclopedias, diccionarios, cuadernos de apuntes o páginas amarillas podrían clasificarse de novelas.

<sup>84</sup> En la arquitectura, además, resulta más fácil modificar los parámetros físicos de una obra como el peso, el tamaño, el volumen, etc., lo que en el caso de una novela no es posible fuera de las dimensiones del libro material (el soporte), lo cual no afecta el significado del texto como en el caso del edificio. En otras palabras, una miniatura más esbelta y rosa de la Torre Eiffel tiene otro significado de la original, mientras que la versión de bolsillo morada de la Biblia no altera el significado del mensaje judeocristiano de su versión negra de tapa dura.

La falta de la “gramática de la literatura” en el posmodernismo (lo que obvia la falta casi completa de manifiestos literarios) y de la posición de indeterminación inequívoca se arraigan en el intento de “no incurrir en los errores de una perspectiva totalizante y unificadora que las premisas hegelianas en sus varias variantes conllevan” (Navajas, 1996: 21). Por otro lado, se deben obviamente al fracaso de los estudios estructuralistas y a la convicción de que la tarea innovadora del modernismo en cuanto a las formas narrativas es un proyecto acabado. De ahí vienen las técnicas transformadoras de la novela posmodernista y el rechazo de la experimentación formal. Lo combinatorio sustituye a lo innovador de acuerdo con las observaciones de John Barth expuestas en el ensayo *La literatura del agotamiento*. Barth ve el futuro de la novela en la recombinación de las técnicas y recursos que ya han aparecido a lo largo de siglos de creación literaria (cf. 2000: 311-322). Gracias a la conciencia histórica de la literatura y a la convicción de que no queda más que recombinar lo ya escrito, el arte de la novela se acerca aún más a la plurivocidad propugnada por Bajtín, ya que ahora, aparte de las voces múltiples de los personajes novelescos, los autores añaden con más audacia las voces y los ecos de la memoria literaria colectiva.

En resumidas cuentas, en este capítulo vamos a ir observando cómo las novelas analizadas se inscriben dentro de las tendencias y fenómenos de su entorno literario y cultural. La primera parte de esta sección está dedicada a las relaciones de las obras del corpus con su entorno y tradición literarios; en la segunda, se comentará su posición entre fenómenos extraliterarios como la cultura popular, la televisión, las nuevas tecnologías y los medios de comunicación. La Tabla 3 (en la página 144) demuestra la frecuencia con la cual los escritores en cuestión recurren a las estéticas de varios géneros novelescos y las técnicas del código posmodernista. Además, ya se han comentado varias muestras de obras que se aprovechan de las estéticas muy diferenciadas, de modo que en la sección presente nos enfocaremos en los ejemplos más destacados y reveladores en términos de su función y uso. En la tabla, la categoría de enumeraciones remite a la técnica de ordenar en series varios elementos en partes amplias de los textos. Las explicaciones parodiadas son principalmente aquellas que se burlan de los excesos descriptivos del código realista. Bajo la noción de la técnica de caja china se entiende la inclusión de elementos aparentemente secundarios dentro de la historia principal (narración enmarcada). La clase de léxico particular se refiere al uso de vocabulario no estándar que puede incluir neologismos o juegos de palabras, por ejemplo. Bajo las afinidades con otros géneros se entiende las similitudes entre la morfología de una obra dada (o su parte) y las reglas de

un género novelesco específico que no sea lo fantástico o la ciencia ficción. La categoría de lo televisivo designa series de semejanzas que las obras manifiestan con la estética utilizada en la creación de programas de televisión.

Título de la novela y el autor	Enumeraciones	Explicaciones parodiadas	Técnica de caja china	Léxico particular	Ciencia ficción	Lo fantástico	Afinidades con otros géneros <sup>1</sup>	Lo televisivo	Estética derivada de la sensibilidad marcada por el desarrollo de tecnologías de información y comunicación
<i>Sebastián en la laguna</i> de J.L. Serrano			✓						
<i>La ciudad y los cerdos</i> de M. Espigado	✓	✓	✓	✓	✓		✓		
<i>Ejército enemigo</i> de A. Olmos	✓	✓	✓	✓					
<i>Standards</i> de G. Sierra	✓	✓			✓			✓	✓
<i>Casa de muñecas</i> de P. Esteban Erlés	✓					✓	✓	✓	✓
<i>España</i> de M. Vilas	✓	✓			✓	✓	✓		
<i>El genuino sabor</i> de M. Cebrián	✓	✓	✓	✓				✓	✓
<i>La nueva taxidermia</i> de M. Cebrián	✓		✓					✓	✓
<i>Los muertos</i> de J. Carrión			✓		✓	✓		✓	✓
<i>Los huérfanos</i> de J. Carrión	✓	✓		✓	✓			✓	✓
<i>Asesino Cósmico</i> de R. Juan-Cantavella	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓
<i>El Dorado</i> de R. Juan-Cantavella	✓	✓	✓			✓	✓		
<i>Generación Alada</i> de A. Pomares				✓	✓				
<i>Un momento de descanso</i> de A. Orejudo	✓	✓	✓	✓		✓	✓		
<i>Nocilla Dream</i> de A. Fernández Mallo	✓	✓			✓			✓	✓
<i>Guadalajara 2006</i> de S. Gutiérrez Solís	✓	✓		✓					
<i>Mi gran novela...</i> de F. San Basilio		✓					✓		
<i>Fresy cool</i> de A. J. Rodríguez	✓	✓						✓	✓
<i>La trabajadora</i> de E. Navarro									
<i>Alba Cromm</i> de V. L. Mora			✓	✓	✓			✓	✓
<i>Circular 07</i> de V.L. Mora	✓			✓				✓	✓

Tabla 3. Presencia de subgéneros novelescos y narrativos, técnicas del código posmodernista y referencias a las nuevas tecnologías y medios de comunicación.



#### **4.1. Circunstancialidad literaria**

Tanto las obras arquitectónicas como literarias ofrecen un amplio abanico de connotaciones establecidas por la tradición: al ver un arco apuntado o un libro de oraciones, las connotaciones religiosas saltan a la vista del perceptor inmediatamente. El uso de las formas que remiten a connotaciones intencionadas en el arte de diseñar edificios es una de las estrategias más comunes, del mismo modo que lo es en el caso de las novelas. De acuerdo con las premisas de la renovación del arte, en el modernismo la novedad ha suplantado la inteligibilidad. En el posmodernismo, el arte tiende a volver al lenguaje reconocible de la tradición y a las formas históricas, sea para comunicar mejor con los perceptores (lectores) o para jugar con la tradición (*cf.* Davies, 2011: 36-37).

La presente sección va a constar de dos subsecciones. La primera engloba el análisis de los nexos entre las novelas del corpus con las estéticas de diferentes géneros novelescos y literarios. La segunda estará consagrada a la presentación de los recursos y técnicas que relacionan estas obras con el código literario posmodernista. Hemos decidido comenzar por las relaciones con otros géneros literarios, convencidos de que el estudio de la influencia de la circunstancialidad en la plasmación del mundo representado –igual que la investigación del entorno en la arquitectura– debe comenzar por los elementos más próximos a la obra que, en el caso de la novela, es el género novelesco y el código literario más cercano (*cf.* Wysłouch, 2007b: 288-289). Ahora bien, las obras analizadas, por la variedad de recursos literarios y estéticas de referencia que utilizan, en la mayoría de los casos no se dejan adscribir inequívocamente a categorías genéricas específicas. No obstante, existen estéticas novelescas a las que los escritores recurren con predilección particular, y a ellas pertenecen los géneros populares de lo fantástico y de la ciencia ficción.

##### **4.1.1. *Double coding* y principio de placer**

A diferencia de la novela modernista, donde el conocimiento casi erudito es muchas veces indispensable para la comprensión de textos, el posmodernismo ofrece novelas que operan mucho mejor dentro del marco del principio de placer de la lectura. Dentro de las teorizaciones sobre el *double coding*, el conocimiento amplio de teorías literarias, de la historia de la novela etc., ofrece un valor añadido que no es imprescindible para una lectura satisfactoria, ya que, como subraya Charles Jencks en

relación con la arquitectura posmodernista: “«double coding» [es] la combinación de técnicas modernas con algo distinto (normalmente un edificio tradicional) con el fin de comunicarse con el público general y también con la minoría interesada, en principio otros arquitectos” (Jencks, 1991: 4)<sup>85</sup>. En otras palabras, el concepto de *double coding*, implica el uso combinatorio de estilos elitista/popular y antiguo/nuevo, gracias a lo cual se crea una obra ecléctica y consciente de la variada proveniencia social y competencias de sus usuarios.

La introducción de la cultura popular y del *kitsch* en las obras posmodernistas las dota de un grado más elevado de placer que en las obras modernistas, porque el *kitsch* compila elementos de arte de modo aleatorio y ecléctico, fragmenta su cohesión y continuidad (tan venerada por la cultura “elevada”) y lo representa todo de manera extremadamente directa, figurativa y sentimental, produciendo así el gozo del público menos refinado y la aflicción de los críticos. El posmodernismo comparte varias cualidades y predilecciones hacia el *kitsch* que lo convierten parcialmente en dispositivo del placer más básico: el reciclaje irreverente, el gusto por la iconografía, lo artificial, lo variopinto, la apariencia y el melodrama (cf. Olalquiaga, 2002: 590).

La mayoría de las obras analizadas entra en el juego entre lo popular y elitista o, por lo menos, introducen personajes –sean principales o secundarios– inspirados en la cultura popular, o hacen referencia a fenómenos culturales difundidos en los medios de comunicación de masas. Aunque la intensidad de esta clase de referencias varía según la obra, ningún texto analizado prescinde de excursiones hacia el mundo del imaginario popular.

#### **4.1.2. Lo fantástico**

Para precisar lo que entendemos bajo la noción del género fantástico, cabe hacer unas precisiones preliminares. En su *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov propone tomar en consideración tres categorías genéricas para ambientar la problemática: lo fantástico (propriadamente dicho), lo maravilloso y lo extraño (llamado también lo insólito). Lo extraño aparece en los textos que proporcionan una explicación racional de los hechos sobrenaturales (se revelan como sueños, alucinaciones, etc.), es

---

<sup>85</sup> Trad. propia del inglés.

decir, los acontecimientos fuera de lugar a fin de cuentas se revelan comprensibles por su adecuación a las experiencias comunes. Lo maravilloso, arguye Todorov, es el género en el que los elementos sobrenaturales no extrañan a los personajes porque forman parte de la ontología del mundo representado, es decir “la característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos” (Todorov, 1981: 40). Lo fantástico es la sensación provocada en el protagonista –y por extensión también en el lector– que le obliga a vacilar entre lo extraño (explicable) y lo maravilloso (no explicable, pero aceptable). Para Todorov, lo fantástico se desvanece justo en el momento en el que el lector decide optar por una u otra opción y de ahí que sea un concepto efímero y temporal. La duda epistemológica representa la pretensión artística de lo fantástico: el querer ser el espejo de esta duda, de la vacilación entre lo real e irreal, entre la materia y el espíritu.

Unos ejemplos más claros de las tres categorías de las que habla Todorov encontramos en la novela *Asesino Cósmico* de Robert Juan-Cantavella, en la que la estética del género fantástico se pone de manifiesto en varias ocasiones. Se cuenta en ella: la historia de un monstruo cazado por un tal Sheridan es una muestra de lo maravilloso (la existencia de un ente fantástico no provoca ningún choque cognoscitivo entre los personajes de la novela); la historia “gótica” del asesino enano representa la categoría de lo insólito (en un cierto momento averiguamos que es una historia enmarcada, es decir, una novela de terror leída por uno de los protagonistas, de modo que lo maravilloso se explica de inmediato); el desenlace de la novela, donde aparece toda una serie de hechos sobrenaturales, ejemplifica la categoría de lo fantástico puro, ya que los lectores se ven obligados a tomar decisiones propias en cuanto a la justificación de lo maravilloso representado, cosa que ocurre frecuentemente en la narrativa de Edgar Allan Poe.

Las historias fantásticas representan asimismo algunos rasgos típicos de la literatura posmodernista que se enfoca en la ontología<sup>86</sup>: la introducción de la duda

---

<sup>86</sup> Según Brian McHale, la dominante modernista es epistemológica. Las preguntas esenciales para los modernistas son: ¿cómo interpretar el mundo?, ¿quién soy yo?, ¿qué es lo que uno puede saber?, ¿cómo se trasmite el conocimiento de un sujeto a otro?, ¿cuáles son los límites del conocimiento?, etc. La lógica del modernismo es la de una novela policiaca: las técnicas y las formas modernistas simulan las dificultades de accesibilidad, fiabilidad y la limitación del conocimiento en los lectores. La dominante posmodernista, por el contrario, es ontológica. Las preguntas esenciales para los posmodernistas son: ¿qué mundo es este y qué se puede hacer con él?, ¿qué es un mundo?, ¿qué tipo de mundos hay, ¿cómo están contruidos y en qué se diferencian? En otras palabras, en el posmodernismo la epistemología está en el fondo y lo ontológico se pone de relieve (cf. 2001: 8-15)

epistemológica a través de las alegorías y la vacilación entre dos mundos paralelos en confrontación incesante. La historia del cazador en busca del monstruo demuestra cómo se realizan textualmente estas dos premisas gracias al efecto que Brian McHale denomina la banalización de lo fantástico (cf. 2001: 76-77).

Ahora bien, el relato sobre Sheridan está continuamente interrumpido por descripciones que por un lado ofrecen detalles adicionales sobre el cazador, su caza y la “relación” entre los dos, mientras que, por el otro, crean pausas narrativas que anulan el efecto de terror, típico de pasajes dedicados al enfrentamiento de un protagonista con un ente peligroso. Además, el narrador ofrece varias versiones de la leyenda sobre el monstruo (primero la bestia es poderosa y tiránica; luego está llena de temor) y las mezcla con sus propias consideraciones sobre la versión “adecuada” de la leyenda. La confianza del lector hacia la voz narrativa va disminuyendo porque el hecho de contrastar dos versiones excluyentes de algo completamente sobrenatural según la perspectiva del lector produce consternación: ¿en el mundo donde la existencia de monstruos no extraña se hallan relatos más y menos exactos sobre estos entes?

El mismo estatus del narrador y el volumen de datos del que dispone (incompleto), desestabiliza la percepción de los hechos que representa. La voz narrativa vacila entre el modo omnisciente y focalizado, cosa que dificulta el reconocimiento de las reglas que rigen la realidad de la obra. En *Asesino Cósmico*, una novela que constantemente juega con la estética de lo fantástico, se agudizan las preguntas epistemológicas sobre el estatus del mundo representado y del narrador, lo que las tiende a transformar en cuestiones ontológicas. Lo maravilloso, que al principio constituye el punto de partida para la creación de un mundo paralelo, se familiariza gradualmente y convierte el dilema entre la explicación y aceptación de lo maravilloso en una cuestión de poco significado. Una vez terminado el proceso de la naturalización de lo maravilloso, la duda epistemológica cede el paso y empieza a servir de fondo alegórico para una reflexión sobre el mundo en el que viven los lectores reales de la novela: sobre la construcción de nuestro propio mundo, sus fundamentos y formas de convivencia.

*Asesino Cósmico* constituye asimismo un buen ejemplo del *double coding* y del juego con estéticas consideradas excluyentes por pertenecer a las culturas alta y baja. Como ya hemos mencionado, esta obra es un cierto homenaje a la narrativa *pulp* y por ello nos remite a la cuestión del funcionamiento de la cultura popular en textos que no pertenecen a esta. La omnipresencia de elementos populares (monstruos, asesinos enanos, escenas de erotismo pornográfico, etc.) produce el efecto de ligereza estilística y

comicidad que, contrastados con el registro anacrónico de los libros de caballería que a veces se utiliza, crea una atmósfera insólita<sup>87</sup>.

Lo maravilloso de la novela es entonces potenciado por el choque entre los hechos futuristas y el lenguaje anacrónico con el cual se los narra. Aquí se halla lo novedoso de la novela de Juan-Cantavella: a la lista elaborada por Tzvetan Todorov de recursos que sirven para aumentar la sensación insólita producida en el lector por la literatura fantástica (cf. 1981), se agrega el recurso de la inadecuación lingüística a la hora de relatar historias que dentro del horizonte de expectativas lectoras deberían regirse por reglas distintas. Dicho de otro modo, lo maravilloso contado con el registro típico de otras épocas y géneros provoca efectos de extrañamiento incluso más fuertes. La novela de Juan-Cantavella se inscribe en el marco de la tendencia que Eloy Fernández Porta en su libro *Afterpop* denomina como “principio de nada en exceso” (2010: 25-26): *Asesino Cósmico* no es ni demasiado vulgar (“poppy”) ni excesivamente teórico<sup>88</sup>.

En *Casa de muñecas* aparecen varios relatos que contienen elementos fantásticos o que plenamente pertenecen a esta categoría estética<sup>89</sup>. La narradora se sirve principalmente del recurso emblemático de lo fantástico, que consiste en describir ampliamente las situaciones más banales y rutinarias para convertir la realidad invadida por lo maravilloso en algo común y familiar. Dentro de la teoría de Todorov, como hemos mencionado antes, este recurso se denomina bajo la noción de la familiarización de lo maravilloso y surge cuando lo sobrenatural está aceptado como algo natural (cf. Todorov, 1981: 35).

---

<sup>87</sup> En uno de sus ensayos sobre el arte de *remake*, Jorge Carrión observa que la novela de Juan-Cantavella es una combinación de “elementos derivados de una galaxia de referencias de la literatura de consumo” que incluyen rasgos de “las novelas «pulp» de ciencia ficción, de vampiros, del oeste, eróticas, de detectives (...)”, cosa que testimonia “la multiplicación de procedimientos” en el arte novelesco de hoy en día (Carrión, 2011: 57).

<sup>88</sup> Fernández Porta sugiere que los “poderosos culturales”, es decir, los que ignoran la validez estética del pop, son ignorantes de lo que es el posmodernismo y la cultura contemporánea en general. Su resistencia viene de la incapacidad de leer textos basados en las teorías posmodernas y en el imaginario de la cultura popular.

<sup>89</sup> Aparicio Sánchez Vega encuentra también una serie de incidencias entre la estética de *Casa de muñecas* y otros géneros literarios, cinematográficos e incluso obras literarias concretas: “(...) la autora presenta un amplio catálogo de la decepción, enfocado desde las infidelidades amorosas y familiares hasta la tragedia de la muerte. De este modo, la relación de la autora aragonesa con lo fantástico se traza a partir de una raíz gótica, procedente del «gótico sobrenatural», hasta las escenas más actuales del cine de suspense y terror” (Sánchez Vega, 2013: 204-205); “(...) [el texto] mantiene estrechas relaciones con los catálogos de seres extraños o los bestiarios, como por ejemplo «Confabulario» (1952) de Juan José Arreola o «Trastornos literarios» (2010) de Flavia Company” (Sánchez Vega, 2013: 206).

En *Casa de muñecas*, para neutralizar lo maravilloso, se utilizan varios recursos narrativos. El primero es la persuasión retórica, donde lo maravilloso está expuesto como algo lógico, natural y racional. En el apartado “La mujer de rojo”, por ejemplo, se introduce al personaje de una vecina que seduce al marido de la protagonista. A continuación, el lector descubre, de modo casi casual, que esta es, a la vez, una de las muñecas que habita la casa de muñecas y que pertenece a los esposos, cosa que permite interpretar el cuento de manera alegórica.

Otro recurso que familiariza lo maravilloso es la complicidad del narrador con lo maravilloso contado y la reproducción de estrategias narrativas realistas como el detallismo, el principio de verosimilitud, explicaciones amplias, etc. Un buen ejemplo de esta técnica es el capítulo “Pedazos de amor” que narra la paulatina amputación de varias partes del cuerpo de la protagonista con el fin de enviarlas a su amante. El narrador relata el proceso detalladamente, proporciona datos sobre la higiene de la amputación, ambienta el relato en el hospital (aparecen médicos y enfermeras) y por el uso de vocabulario típico del registro medicinal crea la sensación de que se trata de una operación quirúrgica absolutamente corriente y que es absolutamente común enviar a cualquiera los despojos del cuerpo humano: “La mujer solicitó amablemente los datos del destinatario y ella le dio la dirección de Marcos. Aún tuvo tiempo de pedir que la caja fuera envuelta en un bonito papel de regalo (...)” (2012a: 54).

El último recurso de familiarización utilizado en la obra de Esteban Erlés, es decir, la relativa ignorancia del asombro ante los acontecimientos maravillosos por parte de los personajes “realistas”, pertenece a los más potentes. En el relato “Niño” basta con citar el siguiente fragmento para comprender el funcionamiento de esta técnica narrativa: “El pequeño fantasma ni siquiera tiene nombre. Los recién casados que han comprado su casa lo llaman Niño, ahora que saben que es inofensivo” (2012a: 134). La finalidad de la familiarización de lo maravilloso consiste en que se banaliza lo fantástico no tanto para convertir la confrontación de mundos (natural y sobrenatural) en una experiencia más aguda para el lector (que es el caso de lo fantástico en forma más pura), sino más bien para establecer un fondo para una sutil crítica social.

Parece que la narradora de *Casa de muñecas* opta por una cierta renovación o actualización de la tradición de los cuentos de terror: hace referencia al género clásico, pero con diferencia, de modo que se traspasan las reglas canónicas del género fantástico o gótico. Así, la narradora desautomatiza la lectura por medio de la inversión del papel narrativo de algunos personajes o gracias a las re-contextualizaciones que echan nueva

luz sobre algo supuestamente conocido. En el cuento “Niño jabón” las manos que usan el jabón antropomorfizado son asesinas, llenas de cuchillos, y quieren matarlo. En “Partitura” el piano muere tras la muerte de su propietario, el pianista. Gracias al uso incongruente (o subversivo) de la estética de lo fantástico, la narradora rompe con la automatización de la percepción y de este modo potencia el valor crítico de su obra.

Varias otras novelas del corpus introducen las modalidades de lo fantástico: *Standards* de Germán Sierra, *España* de Manuel Vilas, *Los muertos* de Jorge Carrión, *El Dorado* de Robert Juan-Cantavella, *La ciudad y los cerdos* de Miguel Espigado, *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo, *La nueva taxidermia* de Mercedes Cebrián y *Sebastián en la laguna* de José Luis Serrano. En ninguno de los casos tenemos que ver con muestras de la literatura *fantasy*, regida por leyes excepcionales de un mundo ontológicamente distinto al nuestro. Sin embargo, la ausencia de comentarios explicativos recuerda la clase genérica de lo maravilloso. Lo insólito aparece dentro de narraciones aparentemente realistas o, por lo menos, calificables como tales desde la perspectiva de la lógica común de los lectores: no se explica su significado y ni el narrador ni cualquier personaje se extrañan ante la existencia de entes maravillosos, acontecimientos científicamente improbables y otros fenómenos paranormales<sup>90</sup>. Este fenómeno parece vincularse con la inestabilidad ontológica de los mundos representados; mundos regidos por leyes tan absurdas, excéntricas o grotescas que hasta las irrupciones fantásticas no provocan la sensación de extrañamiento particular.

#### 4.1.3. Ciencia ficción

La estética de la ciencia ficción, como la de lo fantástico, aparece en varias novelas del corpus de la presente tesis. Sus manifestaciones son, no obstante, una variante posmodernista y no popular de esta clase de género novelesco y con frecuencia recurren a las variantes distópica, posapocalíptica y de mundos paralelos. Brian McHale apunta que la novela de ciencia ficción es el género hermano de la novela posmodernista, es su doble no canonizado proveniente de la llamada cultura baja (*cf.* 2001: 59). Para el estudioso,

---

<sup>90</sup> Hablando de *España* de Manuel Vilas, por ejemplo, Vicente Luis Mora constata que es una mezcla de la prosa realista con la fantástica y visionaria (*cf.* 2008a: 72).

constituye una modalidad novelesca posmodernista *par excellence*, dado que se gobierna por la dominante ontológica<sup>91</sup>.

En su libro *Metamorfosis de la ciencia ficción*, Darko Suvin definió la ciencia ficción como “un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor” (Suvin, 1984: 30). Este lúcido investigador del tema insiste en que las novelas de ciencia ficción componen la literatura del “distanciamiento cognitivo” (cf. Suvin, 1979: 4), es decir, de lo no dado, de algo de fuera. El marco distintivo de una novela de ciencia ficción es la existencia de, por lo menos, una “discontinuidad representacional de algo que conocemos de la vida real”<sup>92</sup> (cf. Scholes, 1975: 61-62). Es precisamente esta el rasgo distintivo de la novela de ciencia ficción. Se trata de algún *novum* que implica numerosas transformaciones del mundo representado. En este contexto, Brian McHale habla de la “ciencia-ficcionalización del posmodernismo” (cf. 2001: 65), es decir, la introducción de elementos de esta estética específica en el seno de la narrativa marcada por el uso de recursos típicamente asociados con lo posmodernista.

Sin embargo, las prestaciones del “doble popular” no son del todo directas y homogéneas a los patrones. El posmodernismo opta por tomar prestado de la novela de ciencia ficción el desplazamiento temporal en lugar del espacial, a saber, las novelas posmodernistas con menos frecuencia tratan de otros planetas, lo que constituye el motivo más popular dentro del género de ciencia ficción popular. La acción en ellas se desarrolla más comúnmente en el futuro que en otras galaxias y el enfoque está en las innovaciones sociales e institucionales, mientras que los elementos de desarrollo estrictamente tecnológico se quedan generalmente en el fondo.

A modo de ejemplo, citemos la novela *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora, como ya hemos apuntado, se desarrolla en el futuro próximo, un futuro donde el machismo (por lo visto) se ha penalizado y se tacha de políticamente incorrecto. El formato de periódico

---

<sup>91</sup> La variante popular de ciencia ficción introduce un mundo de inestabilidad ontológica para entretener o para servir de primer plano para los hechos contados (para una historia sentimental, por ejemplo), mientras que la novela posmodernista introduce elementos de ciencia ficción por otras razones, generalmente en función de trasfondo para reflexiones sobre el mundo de su contemporaneidad. La novela de ciencia ficción popular se acerca a la posmodernista por el hecho de que crea un mundo que se confronta a nuestro y de este modo se asemeja a la poética posmodernista en sus premisas ontológicas (cf. McHale, 2001: 59-61)

<sup>92</sup> Trad. propia del inglés.



que constituye el marco conceptual de la novela, incluye hasta comentarios chovinistas. En la editorial que abre este número especial de la “revista” *Upman* leemos: “Nuestra revista nació hace diez años con la intención de convertirse en una referencia clave para el hombre de hoy, algo que solo era posible situando de nuevo a la mujer en su lugar natural: el secundario papel de acompañante hermosa y callada” (Mora, 2010: 13). Así, según aprendemos, en este “mundo feliz” los hombres están en plena oposición a las instituciones opresivas que les obligan a respetar a las mujeres; intentan defenderse de la “apropiación” del espacio público por las mujeres y desarrollan un fuerte complejo de inferioridad. El feminismo, por más suave que sea su forma, les asusta (como aprendemos a continuación, la realidad representada no se rige por las leyes de algún tipo de matriarcado represivo). El narrador nítidamente asume una postura irónica hacia este nuevo mundo degenerado porque en las entradas “regulares” de la revista (anuncios que hemos visto anteriormente, por ejemplo) ridiculiza el afán de los hombres de luchar de modo abierto por el poder simbólico en la sociedad evolucionada.

Otras novelas de nuestro corpus también evidencian esta clase de discontinuidad temporal enfocada en lo socio-cultural y político. En la novela *Generación Alada* de Ana Pomares, la visión excesivamente desoladora y algo ingenua de la sociedad del futuro donde los jóvenes carecen de ideas e ideales, representa esta clase de “futurospección” centrada en describir las modificaciones conductuales y conceptuales experimentadas al nivel global. Tanto en *España* de Manuel Vilas como en *Standards* de Germán Sierra aparecen excursiones temporales hacia el futuro, pero en ambos casos sirven para desestabilizar la continuidad representacional –dominante estético-conceptual de ambas novelas– y testimonian el anhelo de desequilibrar la ontología del texto narrativo, efecto conseguido gracias a la falta de introducciones explicativas de la representación de tiempos por venir.

El mismo procedimiento aparece también en *Los huérfanos* de Jorge Carrión y en *Asesino Cósmico* de Robert Juan-Cantavella, pero en estas obras la visión del futuro se relaciona con la estética posapocalíptica<sup>93</sup> y también, parcialmente, distópica<sup>94</sup>. La

---

<sup>93</sup> David Ketterer, al cual debemos la categoría literaria de la novela apocalíptica, insiste en el carácter dialéctico de ésta, ya que encierra una tensión o conflicto entre oposiciones (cf. Ketterer, 1974: 23; Pulido, 2004: 39-40). Los rasgos de la literatura apocalíptica según Ketterer son: la destrucción de un mundo viejo debido a lo cual la mentalidad antigua se contrapone a la nueva, la sátira “frente a un misticismo profético para proporcionar una especie de juicio”, descripciones detalladas y el hecho de que la “creación de

frecuente presencia de las distopías es también un rasgo distintivo de las novelas posmodernistas “ciencia-ficcionalizadas”. Observemos el ejemplo de *Asesino Cósmico* porque combina las dos estéticas y el principio de la “discontinuidad representacional” de modo muy sintomático.

El mundo representado de la novela está restringido a una isla, Metaca, que ha sobrevivido a la aniquilación del planeta. A partir de la primera página observamos que el objetivo del disfraz futurista sirve nada más que de fondo para reflexiones comparatistas entre el mundo representado y el real. Las leyes del mundo alternativo, aunque sean distintas, no se diferencian excesivamente de las nuestras. La realidad novelesca es de cierto modo un reflejo degenerado del mundo de los lectores, parece ser paralelo y reconocible. Sin embargo, existen ciertos aspectos alterados, entre los cuales destaca la omnipresencia de amenaza y miedo desconocidos en las sociedades occidentales de hoy en día. La sensación de temor y ansiedad viene incrementada en gran medida por el hecho de que el mundo representado había vivido una experiencia extremadamente traumática (apocalipsis). Al principio de la novela, se establece un alto nivel de familiaridad con los lectores: no experimentan el “distanciamiento cognitivo” (cf. Suvin, 1984: 4) ni “discontinuidad representacional de algo que conocemos de la vida real”<sup>95</sup> (cf. Scholes, 1975: 62), típicos de las obras de ciencia ficción.

El hecho de adaptar la realidad representada a la cotidiana del lector y la ubicación de la narración dentro del horizonte de la experiencia común causa que el narrador programe la lectura e instaure un alto nivel de complacencia e indulgencia de su público hacia lo narrado. Esto le facilita la potenciación de la influencia del texto sobre el lector y aumenta su valor didáctico. Gracias a la complejidad de la trama (lograda a través de su continua irresolución), la estética de *Asesino Cósmico* se vincula con los rasgos más

---

propósito y significación (...) entra en conflicto con la posibilidad de carencia de sentido y caos” (1974: 23).

<sup>94</sup> Lyman Tower Sargent define la distopía como “una sociedad inexistente descrita de modo considerablemente detallado y normalmente radicada en el tiempo y espacio que el autor quiere que su lector contemporáneo vea como considerablemente peor que la sociedad que el lector realmente habita” (1994: 9). Las distopías son desde luego narrativas que presentan una visión oscura del futuro (posapocalíptica, por ejemplo) que rechazan los sueños y proyectos utópicos y se pueden considerar utopías críticas, aunque no tienen que referirse necesariamente a sistemas sociales o utópicos específicos. En la narrativa distópica no se trata de eliminar la esperanza por un futuro feliz que es el propósito de la antiutopía, sino más bien de invertir la narrativa utópica para destacar los terrores (más bien que las esperanzas) del pasado (cf. Moylan, 2000: 111). En este contexto, Javier Rodríguez Pequeño observa que en las distopías destaca “la conciencia de los peligros a los que nos lleva la ciencia o la degeneración del comportamiento humano” (2008: 178).

<sup>95</sup> Trad. propia del inglés.

destacados de la literatura posapocalíptica y distópica: se mantiene al lector en un estado de angustia e incompreensión incesantes. La incertidumbre cognoscitiva fortalece la inquietud de acuerdo con la tesis del experto del género de ciencia ficción, Darko Suvin. Los metecos silencian el momento traumático de la catástrofe de manera que la experiencia del desastre está reprimida. Así, el narrador transmite al lector la sensación de miedo. A través de la creación de un ambiente esperpéntico, va condicionando paulatinamente las emociones del lector y escenifica el apocalipsis de segundo grado (que acontecerá al final de la novela), causando en él el sentimiento de desesperación.

De modo similar, en la novela *Los muertos* de Jorge Carrión, observamos la erradicación del mundo novelesco. La desaparición masiva de los personajes que habitaban este mundo paralelo se relaciona no solo con la estética apocalíptica, sino también con el concepto de la erradicación, concepto posmodernista por antonomasia. La escenificación de este bajo la forma de un mundo en descomposición (como si nunca existiera) se parece a la *sous rature* de Jacques Derrida, es decir, el mundo representado desaparece como si en vez de eliminar palabras se eliminara a personajes o acontecimientos.

Asimismo, es de interés observar que el sentido del uso de la estética posapocalíptica en las novelas *Los muertos*, *Los huérfanos* y *Asesino Cósmico* parece relacionarse con el afán de continuar la tradición borgiana de hacer teoría de la literatura dentro de la literatura. La fallida representación de la realidad novelesca en términos de coherencia espacial, temporal y lingüística adquiere la forma plástica y metafórica de ruinas y restos de la narrativa una vez estable. El mundo destrozado, en esquirlas y fragmentado podría considerarse como una visualización del proyecto modernista fracasado. La narración misma parece ser destrozada, frecuentemente tejida por elementos de diversas tradiciones literarias, géneros y discursos, se revela como heterogénea, parecida al bricolaje, intertextual y simplemente posmodernista (cf. Brewer, 1987: 42).

Otro elemento de la estética de ciencia ficción presente en algunas novelas analizadas es la recurrencia de la técnica de caminos alternativos de la historia (cf. McHale, 2001: 68). En las novelas como *Los muertos*, *España* o *Standards* o *La ciudad y los cerdos*, los narradores generan a veces mundos paralelos situados en una dimensión adyacente a la nuestra. Estas comparten varias características con la realidad del lector, pero con alternancias. Los mundos paralelos están poblados de personajes transmigrados del mundo real u otros mundos ficticios; son menos estables ontológicamente y gracias a

la instancia interpretativa del lector siempre entran en colisión con el mundo empírico y extradiegético.

En *Los muertos*, por ejemplo, el mundo de la novela es el de una realidad alternativa que comparte varios elementos con la nuestra, no obstante, la discontinuidad representacional es de gran magnitud. El uso de la estrategia que Brian McHale denomina como la intrusión, esto es, la importación de los representantes de un mundo a otro, está muy presente en la obra de Carrión: varios personajes que conocemos de nuestro mundo (o de obras de arte de nuestro mundo) tienen características distintas: Hilary Clinton es afroamericana y presidenta<sup>96</sup>, Lady Macbeth es psicóloga, etc.

Gracias a todo aquello se hacen patentes los rasgos típicos de los *remakes* de las series, técnica a la que alude el mismo autor en su ensayo suyo sobre el *remake* (cf. 2011a: 56) y en la entrevista con Óscar Carreño (cf. Carrión, 2010: 24). Carrión afirma que “[los hechos] están narrados con un estilo a medio camino entre el guion y la novela, con grandes elipsis, utilizando el contrapunto, es decir, imitando los procedimientos de escritura del lenguaje teleserial” (2010: 24). Además, en el mundo aparentemente “ciencia-ficcionalizado” la ciencia no funciona. El mundo paralelo está regido por leyes fantásticas e inexplicables incluso dentro de la lógica del mundo representado.

Los personajes en busca de su identidad recurren a la ayuda de algún tipo de hechiceros locales: “(...) tenemos que recurrir a adivinos e hipnotizadores, no hay ninguna vía científica para recuperar la identidad anterior” (2009: 55). La trasgresión de las reglas genéricas por la introducción de un elemento típico de una novela fantástica en una novela marcada por la estética la ciencia ficción (y de mundos paralelos) es una operación saturada por sarcasmo: resulta un juego irónico que desautomatiza la lectura e hibrida incluso más el género novelesco ante los ojos del lector.

---

<sup>96</sup> Además, cabe señalar que el personaje de la presidenta desestabiliza la ontología interna de la novela, ya que Hilary Clinton ni ha muerto en el mundo que conocemos, ni es personaje ficticio (el mundo de *Los muertos* es el mundo de los personajes ficticios matados u olvidados). Su papel dentro de la lógica del texto es precisamente desestabilizador y, al mismo tiempo tranquilizador, porque demuestra la posibilidad de crear enlaces entre el mundo ficticio y el real. En su libro teórico *Teleshakespeare*, Carrión demuestra que las migraciones de los personajes reales a la ficción con cargos y papeles distintos a los que conocemos del mundo que nos rodea, tienen un propósito didáctico: son capaces de acostumbrar a los lectores o espectadores a que muchas veces lo irreal se puede convertir en realidad y que, por ejemplo, el presidente de los Estados Unidos puede ser afroamericano o mujer (cf. Carrión, 2011: 21-22). La transmigración de estos personajes socava las supuestamente estables fronteras de las influencias entre el mundo real y ficticio.

La finalidad del uso de la estética de mundos paralelos en *La ciudad y los cerdos* de Miguel Espigado es muy distinta a la que acabo de exponer. El paralelismo de los mundos resulta fácil de descifrar, ya que se limita a cambios de nombres, sin que se trastorne excesivamente la realidad histórica conocida por los lectores. La realidad paralela es pantagruélica y grotesca. Las diferencias esenciales se limitan al cambio de nombres geográficos (Helmantic City se supone que es Salamanca, la religión de “bryanismo”<sup>97</sup> es el catolicismo, etc.) y a la invención de escasos acontecimientos no pertenecientes a la historia mundial (los “famosos” sucesos del 11 de junio de 2011 evocan la destrucción de Torres Gemelas). La estética empleada por el narrador claramente ofrece a los lectores una visión satírica de la España contemporánea, cosa que se va a comentar ampliamente en la sección dedicada a la ironía y sátira en el capítulo siguiente.

Es de gran interés observar que casi la mitad (nueve de las veintiuna) de las novelas del corpus se sirven en mayor o menor medida de la estética y recursos narrativos típicos de la ciencia ficción. Es posible que gracias a ello se cree una distancia temporal necesaria para hacer crítica de la realidad contemporánea. También es probable que la “cienciaficcionalización” leve de la mayoría de las obras ofrezca más oportunidad para potenciar la crítica cultural y socio-política de los tiempos de su creación. Quizás gracias a la exageración y transfiguración espacio-temporal de algunos aspectos de nuestra vida contemporánea, las voces narrativas adoptan con frecuencia un tono satírico e irónico,<sup>98</sup> por lo que la denuncia del mundo actual se vuelve más eficaz.

#### **4.1.4. Afinidades con otros géneros novelescos y textuales**

Aparte de la recurrencia de elementos provenientes de la estética de lo fantástico y de ciencia ficción, aparecen formatos de otros patrones novelescos. Entre ellos se encuentran la reinterpretación del género picaresco, un *campus novel* parcial y una novela organizada según el modelo de una guía turística<sup>99</sup>. Todos estos casos son dignos de un

---

<sup>97</sup> El “bryanismo” hace referencia a Monty Python y la película satírica de *La vida de Bryan*.

<sup>98</sup> Más información sobre el tema de la expresividad satírica e irónica de los narradores se encuentra en el Capítulo V.

<sup>99</sup> Aparte de las modalidades genéricas que se comentarán en esta sección, entre las novelas analizadas podríamos distinguir casos que recuerdan volúmenes de cuentos (*España* de Manuel Vilas) y de microrrelatos (*Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés). Asimismo, la novela *Alba Cromm* de Vicente

comentario aparte por la excepcionalidad de la revitalización de tradiciones literarias bien conocidas y por la originalidad de su “incrustación”.

La novela *Mi gran novela sobre La Vaguada* de San Basilio estructuralmente se parece a un conjunto de relatos cortos de carácter anecdótico, pero la coherencia interna garantizada por una voz narrativa única la inscribe dentro del marco de la novela. La obra se parece a una novela de caballería y la novela picaresca contemporáneas. La estructura edificada a través de una serie de “hazañas” de un joven escritor en busca de trabajo hace hincapié en los rasgos distintivos de la primera. El afán costumbrista y la propensión a la crítica social y cultural, por otra parte, la ubican dentro de la estilística típica de libros como *Lazarillo de Tormes*. Mercedes Cebrián observa que las peripecias del personaje central de la novela son una suerte de inversión de lo que llamaríamos aventuras: “el narrador de esta novela vive permanentes «no-situaciones», momentos que no llegan a cuajar ni a convertirse siquiera en cigotos de una situación afectiva o laboral. Su día a día es la repetición crónica de esos tiempos de espera más o menos dulces (...)” (2010: 94).

En *Mi gran novela sobre La Vaguada* existen varias indicaciones que sugieren una lectura programada por los paralelismos formales con la novela picaresca o, mejor dicho, con su actualización contemporánea. El protagonista se parece a un pícaro que aspira a la mejora de su posición social a través de la búsqueda continua de trabajo y por la pertenencia a la marginación social debido a sus pretensiones literarias: intenta escribir una novela total y, por ello, su motivación para encontrar y mantener un puesto de trabajo fijo siempre resulta ser insuficiente. Esta forma formalmente similar a las confesiones, en la cual coincide la voz del narrador y del personaje principal, también hace hincapié en el género literario en cuestión. Dicha voz, además, al principio es la de una persona ingenua e infantil. Luego se transforma en un instrumento de crítica cínica y desilusionada, de acuerdo con los rasgos de la narración picaresca y la lógica del *Bildungsroman*.

En cierto modo, podríamos hablar incluso del determinismo a la hora de perfilar el antihéroe, ya que al fin y al cabo el narrador protagonista se ve obligado a abandonar sus aspiraciones literarias, heredar la tienda de su padre y seguir con el oficio de su progenitor. Asimismo, el desengaño final, la intención satírica, la estructura itinerante y el realismo presente en la obra de San Basilio indican el camino interpretativo marcado por

---

Luis Mora adopta el formato de una revista y la novela *El Dorado* de Robert Juan-Cantavella recuerda un reportaje de *punk journalism*.

este género específico. El autor, fallido y desilusionado en su intento de crear una obra maestra, una “novela cosmos”, ejemplifica el castigo de toda pretensión de ascensión social y artística. La crítica paródica de la realidad capitalista, el desenmascaramiento de la hipocresía de numerosos ámbitos laborales y la sociedad contemporánea representada sin idealizaciones y de modo casi verista aumentan la sensación de que la obra pertenece a este género español por antonomasia.

La estructura de la novela *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo es bastante sencilla en comparación con las demás obras comentadas. Al principio aparece una dedicatoria (“Para Helena”) a la que siguen tres partes de tamaño relativamente amplio: “1 Aparece un fantasma”, “2 Cómo me hice escritor” y “La felicidad del hombre descansado”. Resulta evidente que desde el punto de vista de los recursos narrativos, estilización y pertenencia a géneros literarios el tono de la novela de Orejudo se altera sustancialmente a lo largo del texto: la primera parte semeja una novela de campus grotesca con toques dramáticos (la expulsión de Cifuentes de la universidad), la segunda es una anécdota y reminiscencia de la juventud con elementos de lo insólito (tal y como lo concibe Todorov en su teoría de la literatura fantástica, a la cual aludimos antes), mientras que la tercera parte se parece a un texto detectivesco. Lo que estilísticamente asegura la congruencia de la novela es la dimensión satírica de todas las unidades narrativas.

La primera parte trata sobre el reencuentro del narrador protagonista (el autor, Antonio Orejudo novelizado) con su antiguo colega, Cifuentes, quien le cuenta su estancia como profesor visitante en una universidad en los Estados Unidos. En términos de géneros literarios es la parte más cercana al género de *campus novel*, dada su temática relacionada con la investigación científica, la ambientación universitaria, alto nivel de refinamiento teórico y focalización interna por uno de los catedráticos<sup>100</sup>. Esta parte es prácticamente un *campus novel* puro, ya que su dimensión satírica trasciende sustancialmente la crítica del mundo académico típica de otras creaciones literarias

---

<sup>100</sup> Aunque la historia de Cifuentes está relatada por un narrador en tercera persona, el volumen de datos que posee es igual a aquel de su personaje, ya que es Cifuentes quien había contado su historia al narrador de la novela. Esto implica que según las clasificaciones tanto de Jameson como de Friedman, la historia está focalizada desde una perspectiva concreta y única, sin que se traslade la percepción o focalización a otro personaje.

dedicadas al tema<sup>101</sup>. En este sentido, se inscribe en la tradición de las novelas ambientadas en las universidades<sup>102</sup>, con las cuales comparte prácticamente todas sus características formales: la insistencia en lo satírico, lo grotesco, la farsa, la presencia de un antihéroe, la posibilidad de lectura según las reglas de un *roman à clef* y la predilección por el lector académico, capaz de orientarse en todas las alusiones y referencias (cf. Nowicki, 2006: 102-104).

La intertextualidad de *Un momento de descanso* se alimenta principalmente de comparaciones que remiten al modelo asociativo de pensar del narrador y a su formación filológica. Lo demuestra, por ejemplo, el comentario que hace acerca de sus poderes sobrenaturales: “Me acordaba de Funes el memorioso, aquel personaje de Borges que era incapaz de abstraer y resumir sus percepciones, y que recordaba cada persona, cada perro, cada mesa, cada objeto con todos sus detalles individuales” (Orejudo, 2012: 128). Es cierto que la novela en su totalidad no cumple con los requisitos de un *campus novel*, pero teniendo en cuenta que la primera parte pertenece a este género, que la formación de los dos protagonistas es académica y que su experiencia laboral es la de ser catedráticos, podemos constatar que la alta recurrencia de intertextos se debe, por lo menos parcialmente, a la pertenencia de la novela a dicho género de *campus novel*.

Otro formato, el de reportaje fingido que abarca toda la novela, constituye el caso de Alba Cromm de Vicente Luis Mora. En las secciones precedentes hemos comentado ampliamente las características de su formato periodístico (de una revista) de modo que aquí solo recordemos el sentido de su uso. Lo resume de modo sintáctico Javier Calvo en el artículo “La red siniestra. Sobre «Alba Cromm» de Vicente Luis Mora”, en el que observa que el uso de este patrón genérico tiene tres objetivos principales. Primero, sirve para proporcionar pistas a los lectores y ayudar a comprender tanto la trama como la forma misma de la narración. Segundo, constituye un punto de partida para introducir la

---

<sup>101</sup> Si comparamos esta parte de la obra con las novelas de campus contemporáneas, como *La trama nupcial* (2011) de Jeffrey Eugenides, notaremos que en ambos casos claramente tenemos que ver con la crítica de los círculos académicos. Sin embargo, la carga satírica de *Un momento de descanso*, supera inmensamente la de la novela estadounidense. Eugenides se centra en la descripción relativamente mimética de las implicaciones psicológicas del trabajo en este ambiente específico y sus desencantos, mientras que Orejudo ofrece una visión más deformada, grotesca, exagerada y crítica del mundo de los catedráticos, de modo que la sátira se convierte en la dominante estética de la obra, de lo cual hablo en la sección dedicada a la sátira en el Capítulo V.

<sup>102</sup> El *campus novel* forma parte de la tradición de obras tan ajenas a nuestro tiempo como la editada por un autor desconocido, *The Adventures of Oxymel Classic, Esq; Once an Oxford Scholar* (1768), y de los clásicos contemporáneos del género: *The History Man* (1975) de Malcolm Bradbury y *Changing Places* (1975) de David Lodge (cf. Nowicki, 2006: 102).



comicidad, lo que hemos visto en la sección dedicada a la visualidad en el Capítulo III. Tercero, permite la inclusión de un ensayo teórico implícito sobre las nuevas tecnologías en el seno de la narración (*cf.* 2010: 15).

Otro formato textual particular ofrece la guía turística. Lo vemos utilizado en la novela *La ciudad y los cerdos* de Miguel Espigado, compuesta de varias entidades narrativas tituladas, por ejemplo, “Bienvenidos”, “Cómo llegar” o “Visita rápida”. Además, casi todos los capítulos se abren con una serie de datos sobre las costumbres de la ciudad-protagonista (Helmantic City) y sus características estético-visuales (descritas principalmente desde la perspectiva de un ave). Lo que también remite a la pertenencia al género de la guía es el registro de varios subcapítulos que inmediatamente hace pensar en el estilo de este tipo de libros<sup>103</sup>. Este registro está asimismo orientado hacia la documentación y el fomento de visitas, como si se tratara de un folleto turístico o de propaganda local. Todo ello se relaciona con la trama que se centra en las vivencias de una familia adinerada que encarga la creación de una serie documental sobre su ciudad. El formato de guía/folleto turístico va intercalado por intrusiones de, por lo menos, tres tipos de narradores que también podrían considerarse típicos de las guías turísticas:

1. el narrador omnisciente y parecido a los narradores del realismo crítico inglés (Thackeray) que hace apóstrofes al lector y manifiesta sus opiniones y juicios sobre el mundo representado (*cf.* Espigado, 2014: 30),
2. el narrador típico de la prosa de Henry James que, en lugar de decir, enseña (el narrador-cámara),
3. el narrador completamente erradicado (capítulos compuestos únicamente por diálogos).

El paso de un tipo de narración a otro es frecuentemente brusco, lo que produce el efecto de confusión en el lector. Es de interés observar que lo “extranjero” (extraño) combinado con el español incorrecto reúnen metafóricamente las dos dominantes estéticas de la novela: la hibridez del registro (marcada por las voces diferentes del narrador) y “lo turístico”.

---

<sup>103</sup> La siguiente cita del capítulo “Cómo llegar” ilustra el registro de la guía turística de modo explícito: “Ubicada en uno de los países bryanos por excelencia, Helmantic City mantiene vivas las tradiciones en torno a sus ritos, como se puede comprobar cualquier domingo cuando las campanas llenan la mañana con sus repiqueteos (...)” (Espigado, 2013: 21).

#### 4.1.5. El código posmodernista

Como ya hemos mencionado en la introducción de este trabajo, el código literario del posmodernismo sigue muy presente en las novelas analizadas y, por esta razón cabe detenerse en sus más destacadas manifestaciones<sup>104</sup>. Pero, como es sabido, con la poética posmodernista se plantean ciertos problemas a la hora de nombrar los recursos posmodernistas que la podríandiferenciar de otras corrientes y siempre surge una característica (como la metaficción) presente en la literatura anterior a la llegada del posmodernismo (cf. Vint, 2008: 3). Los estudiosos que rechazan el modelo diacrónico del análisis literario revisan la literatura del pasado e identifican autores, tendencias y rasgos posmodernistas en obras previas a la aparición del modernismo, en las de Sade o Diderot, por ejemplo. Varios estudiosos insisten en que el posmodernismo es un fenómeno acrónico e identificable en las creaciones de varios periodos literarios por el uso de técnicas propias. El hecho de que el estilo posmodernista sea localizable en otras épocas demuestra su carácter atemporal. Constatar que es un sucesor cronológico o adversario del modernismo es evidentemente una constatación demasiado simplista y de ningún modo puede agotar el tema.

En sus ensayos sobre las diferencias y similitudes entre el código modernista y posmodernista (*Literary History, Modernism and Postmodernism*), Douwe Fokkema especifica las convenciones típicas de ambos. La divergencia entre los dos se da, según él, en la actitud de los escritores de estos códigos ante la selección de elementos, técnicas y estéticas que se deben incorporar en las obras literarias. En este sentido el posmodernismo se revela como mucho más inclusivo y asimilador que el modernismo (1995: 58). El modernismo, según Fokkema, opera dentro de un sistema de hipótesis constantes. El posmodernismo, por el contrario, da preferencia a la no selectividad o cuasi selectividad y está en contra de cualquier tipo de jerarquías, niega la diferenciación entre lo real y lo ficticio, el pasado y el presente, lo significativo y no significativo (cf. 1995: 52)<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> Douwe Fokkema define las corrientes del modernismo y posmodernismo en términos de código, entendido este de acuerdo con las aproximaciones semióticas de Yuri Lotman, es decir, concebido como un sistema de convenciones que regulan la organización del texto (cf. Fokkema, 1995: 13).

<sup>105</sup> No obstante, a la hora de no seleccionar, el posmodernista toma alguna decisión, selecciona. Aquí se halla una de las imposibilidades del código posmodernista y sus contradicciones (cf. Fokkema, 1995: 58).

Entre las convenciones típicas de la literatura del posmodernismo enumera: formas de cierre múltiple, discontinuidad, activación del lector en el proceso de la comprensión y significación, inconclusividad, enumeraciones, desdoblamientos, integración de contradicciones, construcción palimpséstica e intertextual, constructivismo lingüístico del mundo representado (este mundo no existe fuera de las palabras), anhelo de interacción con el lector, narrador poco fiable, etc. Fokkema incide también en que existen palabras claves (o temas) de este código específico y son las siguientes: viaje (sin destino), espejo, desdoblamiento, multiplicación, periferia, biblioteca y enciclopedia (cf. 1995: 52-63)<sup>106</sup>. Como la metodología de este trabajo se enfoca en la investigación de recursos literarios y no engloba el análisis temático, se ha excluido el estudio detallado sobre la temática típica posmodernista que, además, ha sido objeto de varios comentarios académicos a lo largo de las últimas décadas. Las mencionadas palabras clave han estado presentes en la literatura española ya desde los finales de los años 70, como lo confirma la creación literaria fuertemente marcada por la temática de vagabundeo, excentricismo y casualidad opaca de Eduardo Mendoza, por ejemplo. Aunque la intensidad de referencias a estos temas varía entre diferentes novelas del corpus, su presencia queda innegable y podría ser objeto de un estudio aparte<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> A estos temas y palabras claves deberíamos agregar, de acuerdo con lo expuesto por Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism*, la periferia (entendida esta como cualquier muestra de lo ex-céntrico), la heterogeneidad, la pluralidad, la multiplicidad y la otredad (cf. 2004: 56-73); tal y como la aleatoriedad (relacionada con el principio de la no selección), que Brian McHale define como una de las dominantes de la narrativa posmodernista (cf. 2001: 148-161).

<sup>107</sup> A modo de ejemplo, podríamos mencionar el tema posmoderno del viaje sin destino que aparece de manera explícita en las novelas *Standards*, *España*, *Un momento de descanso*, *Asesino Cósmico*, *La trabajadora* y *Nocilla Dream*; y de modo metafórico en *Los muertos* (la búsqueda interminable de la identidad), *Mi gran novela sobre La Vaguada* (las peripecias laborales del narrador protagonista), *Sebastián en la laguna* (el viaje en el tiempo que no acaba nunca), *La ciudad y los cerdos* (la novela tiene el formato de un guía turística) y *Circular 07. Las afueras* (el vagabundeo literario por las calles de Madrid). Es el tema principal de *El genuino sabor* de Mercedes Cebrián, donde la narradora trata sobre las estancias extranjeras de la protagonista. El nomadismo inherente a la novela de Cebrián es sumamente posmoderno y baumaniano, ya que la transitoriedad está representada como un estado continuo, lo que testimonian, por ejemplo, las descripciones extensas de las estancias de la protagonista en hoteles que desembocan en reflexiones de la narradora sobre lo pasajero y vagabundo. El nomadismo de la protagonista lo vocaliza de modo sugestivo en el siguiente apartado metaficcional: “Aceptémoslo: estamos encerrados en una transición casi crónica, en una erección como la que padecía Priapo, dolorosa de tan duradera” (Cebrián, 2014: 141). Entre las novelas comentadas se hallan varias que extienden el tema posmoderno del viaje sin destino al concepto de los no-lugares (espacios de anonimato), como lo demuestran los casos de *Nocilla Dream* (el hombre que vive en un aeropuerto protagoniza varias unidades narrativas), *El genuino sabor* (Londres está descrita como lugar perteneciente a todos y a nadie a la vez) y *La ciudad y los cerdos* (Helmantic City, donde transcurre la acción, es definida por el narrador como “cualquier otra parte del mundo”) (Espigado, 2014: 17).

Es de esperar que la variedad de recursos y estrategias que la presente investigación engloba confirme el carácter no selectivo, es decir, al mismo tiempo posmodernista, de la narrativa en cuestión. En este apartado solo aludiremos a algunas convenciones de este código literario recurrentes en varias novelas de nuestro corpus. La frecuencia de su uso queda ilustrada en la Tabla 3, conque a continuación comentaremos únicamente algunos casos ejemplares, particulares o extremos de su aplicación a la creación del mundo novelesco. Sin embargo, algunas de las convenciones del código posmodernista como la metaficción, la discontinuidad, la fragmentariedad, la polifonía y la apertura argumental y estructural van a ser tratadas por separado en los capítulos siguientes, ya que creemos que, dada su presencia significativa, deben ser objeto de un análisis aparte.

#### **4.1.5.1. Inventarios y enumeraciones**

Según Fokkema, las enumeraciones e inventarios constituyen las estrategias preferidas de los escritores posmodernistas para la activación de los lectores, ya que los obligan a recuperar lo perdido en las series de elementos enumerados. En *Postmodernist Fiction*, Brian McHale habla de las estructuras de catálogo que desvinculan las palabras de la sintaxis. Desde el punto de vista ontológico, los catálogos son paradójicos. Por un lado, pueden ser capaces de afirmar el mundo en su totalidad, es decir, proyectar un mundo muy lleno, extremadamente rico en objetos, que desafía nuestra capacidad de ordenarlo y dominarlo por medio de la sintaxis. Por el otro, la descontextualización de las palabras mediante la estructura del catálogo puede tener el efecto opuesto: es capaz de evacuar el lenguaje de la presencia, dejando detrás solo una cáscara, una lista de palabras, una simple exhibición léxica. Los catálogos posmodernistas tienden a pertenecer a la segunda categoría, al vacío semántico y a la letanía (*cf.* McHale, 2001: 148-161).

Para realizar el análisis de las estructuras de catálogo en la novela como *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo, parece justificado partir de las hipótesis de Fokkema y McHale. En su primera parte dicha novela, que se asemeja en términos de género literario al *campus novel*, las enumeraciones y listados cumplen varias funciones, pero casi siempre se vinculan con la dimensión satírica de la obra y el anhelo de burlarse del sistema universitario y académico. Así, suelen evidenciar no solo la actitud irónica del narrador hacia la burocracia y la exactitud formalista del sistema educativo de los Estados Unidos, sino también el afán de mofarse de los discursos de la investigación científica y

de los códigos literarios. Observemos el siguiente apartado, en el cual se le informa al lector sobre la asignación del número de asiento al hijo del protagonista en el instituto y el listado de sus profesores:

Introdujeron los datos en la computadora y en una fracción de segundo fue asignado Elite B, segundo piso, room #2.41, fila 5, asiento 9. En su mesa encontró el horario, la lista de asignaturas y los profesores que las impartían: John O'Neil, de Matemáticas; Alison Maginn, de Gramática, Román de la Campa, de Desarrollo Artístico; Michael Ugarte, de Aptitudes Deportivas; Ann Rueda, de Tormenta de Ideas y Desinhibición de Actitudes Bloqueadoras de la Personalidad; Benjamin Awolodroski, de Comportamiento Ciudadano y Prevención de Catástrofes; Sheila Calendario, de Tecnología; Lou Marnello, de Experimentación y Divulgación Científica, y Dina DiHermes, de Baile Antiguo y Contemporáneo (Orejudo, 2012: 31).

Como vemos, la enumeración en este apartado parece servir como instrumento de crítica burlona del código realista, cuyo enfoque es esbozar de modo preciso el *milieu* de la acción. El narrador ofrece datos poco informativos y superfluos para cualquier tipo de interpretación argumental que, por su carácter paródico y estilización detallista, producen efectos cómicos. Es posible que el objeto de la ridiculización sea no solo la formalización institucional de la escuela, sino también el detallismo literario. Es más, ni el asiento asignado al hijo de Cifuentes ni los profesores vuelven a aparecer a continuación: no desempeñan ningún papel argumental y tampoco se relacionan con ningún otro elemento del mundo representado. La función de la enumeración es puramente satírica, tanto hacia algunos elementos de la realidad social del mundo estadounidense como de los excesos de los códigos literarios antiguos, cuya predilección es la minuciosidad extrema de la ambientación.

Las enumeraciones constituyen una de las convenciones postmodernistas más presentes en casi todas las novelas analizadas y su especificidad evidentemente varía. En *Standards* recuerdan huellas o anotaciones para proyectos por venir. En *Ejército enemigo* tienden a reflejar el aburrimiento del protagonista con la “serialización” de las experiencias. En *La nueva taxidermia* domina su uso en situaciones donde se habla sobre el relativismo cognoscitivo. En *Los huérfanos* abundan en apartados que ejemplifican los excesos. A pesar de estas especificidades, las enumeraciones e inventarios en las novelas del corpus comparten algunas determinadas funciones. Como técnica narrativa posmodernista parecen ser formas indirectas de describir ambientes y personajes caóticos o transmitir la sensación de abarrotamiento, exceso y redundancia, ya que, en general, se

enumeran objetos sueltos que no forman series de elementos congruentemente relacionados entre sí. Los inventarios y las enumeraciones, más que determinar y especificar su objeto, se contentan con evocarlo. Así, remiten a lo incompleto, alusivo y no terminado, características que predominan en la mayoría de las formas narrativas de las obras en cuestión.

#### **4.1.5.2. Parodia de las explicaciones**

Como vemos en la Tabla 3, la parodia de las explicaciones, aclaraciones y definiciones es una de las convenciones más comunes del código posmodernista. Según Fokkema, el modernismo rechazó el derecho a explicar la realidad, pero el posmodernismo dio un paso más allá e instauró la parodia de las explicaciones como recurso narrativo (*cf.* 1995: 55). Los filósofos indicarían el afán de oponerse al paradigma de la razón de la Ilustración y del pensamiento fuerte del modernismo (Vattimo) como la fuente de este rechazo. No obstante, como teóricos de la literatura, deberíamos buscar la motivación del despido de este recurso en nuestro propio ámbito de investigación.

Así, las explicaciones en la narrativa, por más multidimensionales que sean, en general tienden a imponer la visión del mundo del narrador a los lectores, rasgo que nos remite al código realista y su concepto del narrador omnisciente. Es evidente que el realismo no solo buscaba maneras de representar de modo verosímil el mundo real en la narrativa, sino que también, con frecuencia, pretendía ser capaz de explicar su funcionamiento por medio de esta representación. El código modernista se opuso a esta pretensión y se limitó a lo singular y privado. Sin embargo, dado el carácter elitista de este tipo de narrativa, la explicación aparentemente parcial se convertía en la más válida entre otras. El posmodernismo, de acuerdo con sus premisas democratizadoras, descreditó la restricción del saber a unos pocos afortunados y proclamó que cualquier enunciado es un juicio, y como tal, no debe ser reservado a nadie. No significa esto que la narrativa posmodernista no esté interesada en las cuestiones de significado y su reconstrucción, sino que lo quiere conseguir de modo autorreflexivo y distanciado (paródico) (*cf.* Hutcheon, 2004: 36-56).

Así llegamos a dos conclusiones, en lo que concierne a las novelas del presente corpus. Primera, si consideramos la tendencia de potenciar el poder autoritario del narrador en la narrativa fecunda en definiciones y aclaraciones, entenderemos que el ataque posmodernista al uso desmesurado de explicaciones se orienta en gran parte hacia

la poética realista, que se aprovecha de ellas en gran medida (*cf.* Martin, 1986: 66-71). Segunda, el posmodernista no tiene por qué limitarse al razonamiento lógico, puesto que es consciente de que la realidad que crea no existe fuera de las palabras, gracias a lo cual es capaz de argumentar lógicamente tomando premisas opuestas o internamente contradictorias. Las explicaciones se parodian en la mayoría de las novelas comentadas. Observemos cómo se realiza textualmente dicha hipótesis en la obra relativa al tema, a su vez más ejemplar.

La novela *El genuino sabor* de Mercedes Cebrián ofrece una burla de la fuente del saber y de las explicaciones por antonomasia, es decir, la enciclopedia. La introducción del “Diccionario de la presencia española en Londres” en la segunda parte de la novela representa precisamente el afán de parodiar el estilo enciclopédico. A lo largo de esta parte se insertan, de modo aleatorio al parecer, cinco entradas provenientes de un supuesto diccionario sobre españoles que vivían en Londres.

La primera está dedicada a Esteban Salazar Chapela –un escritor y periodista español real–, y aparece sin ninguna introducción, por lo cual crea una impostura narrativa repentina que deja al lector perplejo. A continuación se averigua que la nota biográfica no es del todo casual y se relaciona con el trabajo de la protagonista, a saber, la organización de un ciclo de conferencias sobre autores españoles exiliados en el Reino Unido. La segunda entrada del supuesto diccionario está consagrada a Paula Martínez Alarcón, también residente en Londres, pero en este caso se hace patente la dimensión paródica del libro de referencia, ya que la narradora guarda el estilo formal de una biografía corta escrita para una enciclopedia, pero tanto el personaje como los datos evocados no cumplen con los requisitos de este tipo de entradas. Observemos la entrada entera para obtener una visión clara de este recurso paródico (conservo la organización original del texto, así como las cursivas, las mayúsculas y la negrita):

#### DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE LA PRESENCIA ESPAÑOLA EN LONDRES (II)

**Martínez Alarcón, Paula (1976-):** Diplomada por la Escuela Oficial de Turismo de Madrid. Trabajó en Prêt-à-Manger de Charing Cross Road entre 2000 y 2003 mientras se preparaba para sacarse su Certificate in Advanced English en la academia Buckingham. A los tres meses encontró trabajo en una agencia de viajes donde valoraron su diplomatura. Compartió piso con un galés, un canadiense y una noruega que, cada vez que viajaba a su país, traía un bloque de queso color *toffee* de sabor dulzón que daba a probar sin éxito a sus compañeros de piso y que, indefectiblemente, acababa mohoso en la basura. Se echó un novio de Leeds, Patrick, y ahora vive con él a dos paradas de Wimbledon (Cebrián, 2014: 61).

Como vemos, el texto citado imita las entradas enciclopédicas. Aparecen datos “fuertes” (fechas, topografía, nombres de instituciones, documentos, etc.) que, contrastan con la información sobre el destino final de los productos alimenticios importados por la compañera del piso de la protagonista de la nota biográfica, adquieren un valor claramente cómico y dotan a la totalidad de la entrada el carácter paródico. El uso del estilo elevado para la descripción de datos sobre la vida cotidiana, es decir, un tema “bajo”, remite a la estética burlesca.

Es posible que la burla de los detalles referentes a la vida de Paula sean un comentario metaficcional de toda clase de narrativa que introduce datos absolutamente superfluos e irrelevantes para la trama y ambientación de los personajes y que, como en el caso de esta biografía, desvían hacia la historia sobre otro personaje (la noruega), sin relevancia ninguna para el objeto de la descripción propiamente dicho. La suposición de que la entrada tenga un carácter metaficcional, la parece confirmar el hecho de que trascurridas casi 40 páginas de la novela, de repente aparece el personaje episódico de Paula y su papel para la totalidad de la obra queda claramente nimio.

Las entradas “enciclopédicas” sobre dos conocidos de Almudena, Natalia y José Ramón, entradas cuarta y quinta, son construidas de manera similar e indican que el empleo de la parodia del estilo enciclopédico no es casual, sino que se vincula con la premisa global de la novela. Estas tres pausas narrativas, supuestamente orientadas a la ambientación más amplia de algunos personajes, constituyen una burla no tanto de la descripción minuciosa, sino más bien de una manera de narrar que consiste en introducir datos “esenciales” sobre personajes “no esenciales” (secundarios o episódicos), es decir, aquellos que no requieren en absoluto este tipo de ambientación. Además, parece que el objeto de la burla es también el modo típico de presentar a los personajes en el código realista, esto es, por descripción. En vez de dejar que el lector forme su propia opinión sobre los protagonistas gracias a la observación y evaluación de su comportamiento o enunciados, se le ofrece un retrato sintético de ellos, hecho que disminuye el papel de los lectores en el proceso de la significación (por no decir que ofende a su inteligencia).

La burla y crítica de la descripción pormenorizada se efectúa también debido a la falta de inclusión de datos que, según las poéticas realistas, deberían introducirse en el seno de la narración. Analicemos este ejemplo: “Un poco molesto por el corte, el alemán siguió contándole sus cosas: Yo estoy cursando un posgrado en estudios latinoamericanos acá en Londres, y he vivido en tal lugar, y en tal otro, y en aquel de más allá” (Cebrián, 2014: 69). El recurso que acabo de exponer parece ser opuesto a una enumeración



desmesurada, aunque también sirve para obviar la superfluidad de varios datos. Aquí, la falta de elementos constitutivos, relativos a la topografía del itinerario vital de un personaje episódico, hace hincapié en la redundancia de esta clase de informaciones.

Otro ejemplo de esta clase de burla implícita de informaciones redundantes podría ser la escena donde la protagonista testimonia una manifestación estudiantil: “(...) los congregados llevan consigo pancartas en señal de protesta ante algo totalmente ajeno para ella” (Cebrián, 2014: 95). La narradora que informa de manera insolente que el tema de la manifestación ni siquiera merece ser nombrado porque era ajeno a la sensibilidad de protagonista, obviamente demuestra su desdén por los detalles aleatorios. Es muy probable que las entradas “enciclopédicas” sobre personajes sueltos y las enumeraciones sin designados demuestren lo inútil de la introducción desmedida de datos sobre personajes nada más que secundarios. Es precisamente este exceso narrativo, sintomático de la narrativa que los posmodernistas califican de obsoleta y acrónica, lo que parece ser el objeto de la burla.

### 4.1.5.3. Estrategias de caja china

La técnica de la caja china –bien conocida antes de la llegada de la dominante estética posmodernista en la literatura, pero muy presente en ella– supone el uso de estrategias de auto-erradicación, auto-contradicción y uso de estructuras recursivas. La estructura recursiva es aquella que resulta de la repetición de la misma operación, en la que el producto siempre forma la base para nuevas operaciones<sup>108</sup>. Brian McHale distingue dos modalidades de este tipo de estrategias: la anidación (introducción de algún elemento dentro otro a fin de crear alguna jerarquía) y la imbricación (introducción de un marco para otra/s historia/s). Todas las estrategias de la caja china crean el efecto de interrumpir y complicar el “horizonte” ontológico de la narrativa, multiplican mundos y tienden a revelar el proceso de la construcción del mundo representado (McHale, 2001: 112). Como apunta el estudioso, para que la dimensión ontológica de un texto narrativo se convierta en el primer plano o el tema principal de la novela, se pueden aplicar varias estrategias:

1. La frecuencia, es decir, la interrupción de la *diégesis* primaria varias veces y a menudo por la inclusión de los mundos hipodieéticos; el efecto más visible sería la introducción de representaciones anidadas procedentes de varios medios (novelas en la novela, películas en la novela, fotografías en la novela, anuncios en la novela, etc.) de modo que el “horizonte” ontológico de la novela, al fin y al cabo, se pierde<sup>109</sup>. Esta modalidad se da en *La ciudad y los cerdos*, *Ejército enemigo*, o *Los muertos*, por ejemplo.
2. *Trompe-l’oeil*, a saber, la estrategia que sirve para confundir al lector en cuanto a nivel diegético, de manera que se genera confusión sobre la historia en un momento dado (presente en *Los muertos* o *Asesino Cósmico*, por ejemplo).
3. Trasgresión de la lógica de los niveles narrativos (por ejemplo, la interacción de personajes de niveles narrativos distintos), cuyo efecto es el cortocircuito de la estructura recursiva misma. Solo *Los muertos* de Carrión ejemplifican esta modalidad.

---

<sup>108</sup> En *Alba Cromm* de Mora y en *Nocilla Dream* de Fernández Mallo incluso se hacen referencias explícitas a *Las mil y una noches* como texto-patrón a seguir; un texto que –debemos recordar– es un texto recursivo por antonomasia.

<sup>109</sup> Un buen ejemplo sería la novela de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero*.

4. *Mise en abyme* (estructura abismal o de relatos enmarcados) que implica que la representación puede estar anidada en sí misma<sup>110</sup>. Es la modalidad más presente en las novelas del corpus y se da en *Guadalajara 2006*, *España* o *Asesino Cósmico*.

Precisamente en esta última novela el narrador con frecuencia se sirve de la técnica del *mise en abyme* (inserción o incrustación de un relato dentro del otro) y así convierte varios apartados de la novela en metarrelatos<sup>111</sup>. La historia de la *Hija de las tinieblas*<sup>112</sup> que aparece en el capítulo III de la novela es un tipo de novela gótica híbrida y es leída por uno de los protagonistas, Vladimir. Al principio el lector no sabe si la historia forma parte de los acontecimientos representados en la novela o si es una viñeta o anécdota. Para entender el funcionamiento particular de este recurso en la obra de Juan-Cantavella merece observar la manera de introducir esta historia secundaria al texto principal:

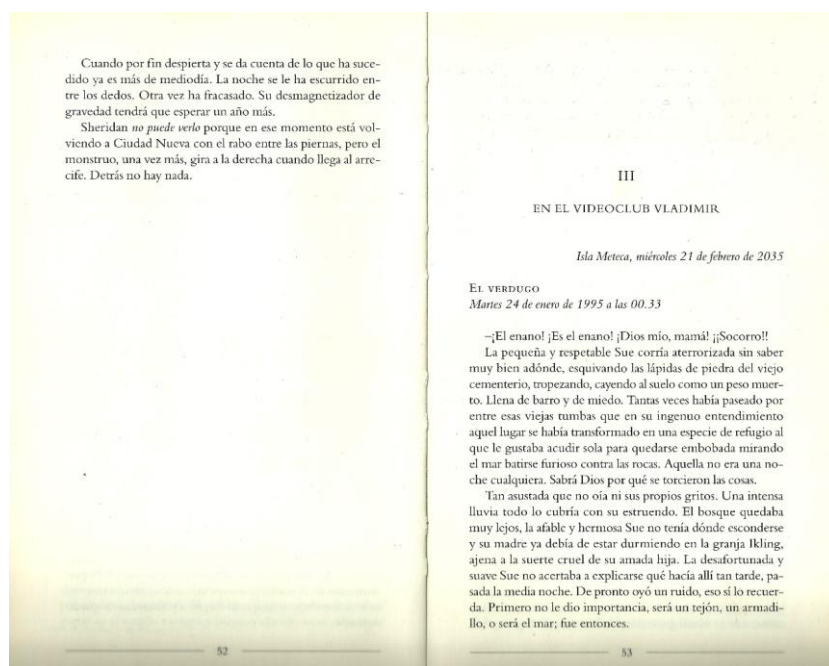


Imagen 13. Señas visuales del uso de la técnica de *mise en abyme* en la novela *Asesino Cósmico* de Robert Juan-Cantavella (2011: 52-53).

<sup>110</sup> Como en el caso de la mayoría de los ciclos de cuentos, como *Decamerón* de Bocaccio, por ejemplo.

<sup>111</sup> “El metarrelato se da cuando un relato es presentado como objeto de comunicación, cuando el relato es objeto de otro relato” (Albaladejo, 2011: 281).

<sup>112</sup> Descubrimos el título bien avanzada la novela. Cabe añadir que el título *La hija de las tinieblas* es homónimo de una de las novelas de Curtis Garland. La trama de la historia enmarcada no coincide del todo con la obra del escritor de las novelas populares y constituye un tipo de guiño intertextual a aquellos lectores que se han fijado en la dedicatoria de la novela.

La historia sobre el asesino enano aparece después del capítulo II, el que trata sobre el cazador (Sheridan) que busca un monstruo. Se introduce tras el título (“En el videoclub Vladimir”), al que sigue la fecha del año 2035. A continuación se inserta otro título (“El verdugo”) y otra fecha (anterior a aquella del inicio, del año 1995) y así comienza la parte parecida a una novela gótica. Al principio el lector está completamente perdido porque no es del todo capaz de identificar el nivel diegético en el que se desarrolla la historia sobre el enano y no sabe cómo se relaciona con el capítulo anterior (técnica de *trompe-l’oeil*). A lo largo del capítulo se descubre que el propietario del Videoclub (Vladimir Rascón) está leyendo la novela sobre el asesino enano. La historia no aparece cronológicamente porque el narrador presenta la lectura de Vladimir de modo selectivo, creando una serie de elipsis, hecho que distorsiona fuertemente la linealidad tanto del relato principal como el secundario.

La diversidad de recursos intertextuales que el narrador aplica a la creación de la historia encuadrada potencia este efecto. Entre otros, se aplican nombres propios de autores de novelas góticas para personajes que poco tienen que ver con los originales (el nombre Polidori se utiliza para un personaje femenino, por ejemplo <sup>113</sup>), surgen protagonistas de novelas góticas en contextos distintos a los conocidos de la literatura (Manfred es un parapsicólogo<sup>114</sup>), vuelven a aparecer elementos estéticos típicos de este género (atmósfera de terror, espacios cerrados, tormentas, etc.)<sup>115</sup>. La multitud de estos recursos se vincula con la dimensión metaficcional de la novela, es decir, con el afán de crear una obra homenaje a Curtis Garland que incorporaría todas las estéticas utilizadas

---

<sup>113</sup> John William Polidori (1795-1821) es el escritor inglés conocido por su novela *El vampiro* del año 1819, considerada una de las primeras muestras literarias del tema de vampirismo.

<sup>114</sup> Manfred es el nombre del protagonista del poema dramático de Lord Byron *Manfredo* (1817), conocido por estar impregnado por elementos sobrenaturales, populares en la época de su creación.

<sup>115</sup> Para establecer las referencias intertextuales en este apartado de *Asesino Cósmico* me he servido de la aproximación de Ryszard Nycz expuesta en su ensayo “Intertekstualność i jej zakresy” (“Intertextualidad y sus campos”). Nycz establece tres indicadores intertextuales: las presuposiciones, anomalías y atribuciones. La primera categoría incluye presuposiciones hechas por los lectores e investigadores: las lógico-semánticas, existenciales, pragmáticas, etc. Son ellas que indican la necesidad de tomar en cuenta ciertos juicios, textos y patrones estilísticos y genéricos (en el caso de la parodia, por ejemplo) que sean distintos de los que se ha realizado dentro del texto. Las anomalías son los fenómenos textuales cuya aparición no se explica por el idiolecto del narrador (lugares “oscuros”, incomprensibles, agramaticales, incoherentes). Para Nycz existen anomalías gramaticales, semánticas, pragmáticas, conversacionales y literarias (en el sentido de traspasar las normas y convenciones). Las atribuciones indican que algún texto (o su fragmento) comparte la forma verbal, cualidades, reglas o normas con otros textos o tipos de textos. Nycz distingue atribuciones genéricas y particulares que engloban tipos de inferencias deducidas de las señales lingüísticas (es decir, de las que resultan de elegir, ordenar y marcar por el narrador una entidad textual específica) que son capaces de indicar la pertenencia del texto dado o su fragmento a contextos determinados: otras obras, estilos, géneros literarios y convenciones (cf. Nycz, 1995: 84-85).

por él, la de novela de terror incluida. La hibridación genérica y la intertextualidad adquieren un valor particular en *Asesino Cósmico* precisamente gracias a la técnica de *mise en abyme*. La historia estilizada como novela gótica aparece dentro de un marco posapocalíptico y de ciencia ficción. La presencia de un género dentro de otro, en primer lugar crea un tipo de recuerdo del pasado literario para luego potenciar el dialogismo entre patrones formales, modalidades y formatos literarios que surgen del enfrentamiento de estéticas diferentes.

En *Los muertos* de Jorge Carrión la técnica de encuadramiento es bien distinta en comparación con otras muestras de este recurso literario. Como ya hemos mencionado anteriormente, la novela recuerda el formato de una serie televisiva, o su transcripción al formato novelesco, y en ello se parece, de algún modo, al *storyboard*<sup>116</sup>. La obra se divide en dos secciones narrativas principales (temporadas de la serie), divididas en siete capítulos (episodios) y cuenta la historia sobre un mundo paralelo, en el cual nacen (se despiertan) personajes que carecen de identidad. La obra oscila alrededor de este problema central, es decir, la búsqueda de identidad en un mundo estilizado a un mundo posapocalíptico.

A las dos secciones narrativas se añaden dos unidades que constituyen una especie de comentario de la “serie”. La primera, titulada “Reacciones. Nuestro dolor. Algunas reflexiones sobre «Los muertos»” –un supuesto artículo publicado en *The New York Times*– es una suerte de “intermezzo analítico”, ya que en ella se hallan las observaciones de una tal Martha H. de Santis sobre las repercusiones que la serie tuvo en la sociedad del mundo representado. Así aparece la primera señal de la existencia de un nivel diegético superior a aquel representado en la “serie”: el de los espectadores (pero que sigue formando parte del mundo representado). Gracias a este comentario, los lectores averiguan (en caso de que no se hayan percatado antes) que los personajes de la “serie” son “muertos de la ficción”, a saber, personajes novelescos, fílmicos, televisivos, etc. que murieron en sus mundos respectivos:

(...) a todos los muertos reales ejecutados por los hombres (...) hay que sumarles todas las víctimas de «La Ilíada», del Antiguo Testamento, de los cantares de gesta, de las sagas chinas, de las danzas de la muerte, de las novelas de caballería (...), de todas las ficciones que

---

<sup>116</sup> Cuestión que comentaremos en detalle en el apartado dedicado a la presencia de los medios de comunicación en la narrativa actual.

han nutrido con su violencia nuestro imaginario y nuestras pulsiones humanas desde siempre (Carrión, 2010: 74).

El otro texto que remite a la existencia de más de un mundo dentro de la narración es el artículo que aparece al final de la novela (“«Los muertos» o la narrativa postraumática”), también claramente ficticio desde la perspectiva de los lectores del nivel extradiegético, pero real para los televidentes<sup>117</sup>. A modo de orientación, en la página siguiente se halla un esquema de los niveles diegéticos de la obra de Jorge Carrión basado en las distinciones terminológicas establecidas por Gérard Genette en *Nouveau discours du récit* (cf. 1983: 78-84):

---

<sup>117</sup> En este artículo se indica, por ejemplo, la homonimia del título de la serie con el relato más significativo del tomo *Los Dublineses* de James Joyce, coincidencia que merecería un estudio dentro del marco intertextual de la teoría de la literatura aparte.

Nivel diegético	Instancias del nivel diegético
Nivel extradiegético (mundo real)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lectores reales de la novela de Jorge Carrión <i>Los muertos</i></li> </ul> (tienen acceso a todos los niveles diegéticos)
Nivel intradiegético (mundo representado primario)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Telespectadores de la serie <i>Los muertos</i></li> <li>• Actores de la serie <i>Los muertos</i></li> <li>• Lectores de los artículos “Reacciones” y “«Los muertos» o la narrativa postraumática”</li> </ul>
Nivel metadiegético I (mundo representado secundario, “incrustado” en el primario)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Personajes de la serie <i>Los muertos</i></li> </ul>
Nivel metadiegético II (mundo representado terciario, “incrustado” tanto en el primario como en el secundario)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entes ficticios muertos en sus mundos ficticios respectivos (se materializan como personajes de la serie <i>Los muertos</i>; carecen de conciencia de su identidad)</li> </ul>

Tabla 4. Niveles diegéticos en la novela *Los muertos* de Jorge Carrión.

La técnica de desdoblar la ficción, es decir, de ubicar un mundo ficticio dentro de otro mundo ficticio, es un recurso presente en la literatura desde los tiempos de las grandes experiencias del modernismo, siendo *Niebla* de Unamuno y *Los monederos falsos* de Gide los ejemplos más destacados. *Los muertos* no introduce ninguna novedad espectacular al respecto, pero por el hecho de crear un tipo de purgatorio de personajes ficticios (tanto literarios como no) en función de trasfondo de la novela, plantean desde el principio la cuestión del funcionamiento, uso y abuso de personajes ficticios en el arte (literario).

El tema de la intertextualidad está presente a lo largo de toda la obra, pero no se trata de una intertextualidad cualquiera. La de *Los muertos* utiliza el concepto de *double coding*. El texto no elige a los lectores competentes –tal y como la serie no está destinada a espectadores únicamente cultos– que conozcan todas las obras “recicladas”. Para poder disfrutar de la novela (o serie) no es necesario saber reconstruir el mundo representado a partir de conocimientos externos, en cambio es posible leer (ver) la historia como perteneciente al género de suspense, ciencia ficción, policíaca, etc., sin tener que

determinar quién es quién y qué significado tienen estos datos para el significado metafórico de la obra.

No obstante, no se trata de ningún “guiño culto”, lo que suele ser el caso de las narrativas del posmodernismo temprano –como, por ejemplo, en la novela de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero*– porque el texto asegura el placer de la lectura sin que los lectores conozcan todas las referencias culturales y entiendan las transformaciones hechas por el narrador a la hora de trasladar a los personajes conocidos de la pantalla o de los libros a un nuevo contexto. Además, la novela de Carrión no parece tener como objetivo la puesta en duda de la validez cognoscitiva del metarrelato (en este caso el género de la novela), cosa que sería la premisa principal de *mise en abyme* en el posmodernismo literario temprano y maduro. Se trata más bien de un juego orientado a combinar la tradición novelesca con los nuevos medios de plasmar la sensibilidad, que en gran medida hoy en día deriva de las series televisivas. *Los muertos* hasta parece ser una alabanza de la novela como género, un género acogedor, capaz de integrar varios discursos y adaptarse a las nuevas realidades socio-culturales.

En este contexto, si consideramos válida la suposición de que *Los muertos* en su afán metaficcional se parece al proyecto borgiano de hacer crítica literaria a través de la literatura, el tema de la vigilancia, muy presente en la obra, podría remitir metafóricamente a la cuestión de la activación de los lectores y de su papel a la hora de establecer el sentido de la novela. La mencionada vigilancia en *Los muertos* se expresa de modo implícito (los espectadores del nivel diegético superior ven la serie protagonizada por personajes del nivel diegético inferior) y explícito (en el mundo paralelo las autoridades se sirven de un tipo de panóptico para observar a los ciudadanos). Los espectadores de la serie vigilan a los personajes y, en un nivel más allá, los lectores vigilan a los personajes y a los espectadores.

La introducción de los conceptos de panóptico y de topo hace hincapié en el tema de la observación por parte de vigilantes ausentes; en este caso se trataría de los lectores de la novela real *Los muertos*. El tema se complica aún más si nos percatamos de que en una novela realista los personajes no son actores, sino entes ficticios que representan algunas posturas y cosmovisiones conocidas (de modo no mediatizado) del nivel extradiegético, es decir, no tienen objetos de referencia dentro del texto narrativo mismo. Mientras tanto, en el caso de *Los muertos* los personajes de la serie tienen una identidad triple, a saber, tienen referentes en el mundo representado y real a la vez: son actores (pertenecen al nivel de la serie y al nivel de los comentarios de la serie), son personajes y



son representaciones de personajes ficticios que conocen tanto los espectadores (diégesis) como los lectores (extradiégesis). Debido a todo ello, parece justo considerar que el hecho de plantear este problema de manera tan amplia y rebuscada indique el anhelo de demostrar las insuficiencias del código realista que pretendía asegurar las referencias casi directas para todos los elementos representados.

#### 4.1.5.4. El mundo como constructo lingüístico

En su libro *The Postmodernist Turn*, Douglas Kellner y Steven Best sugieren que el elitismo de la literatura modernista se reflejaba en los proyectos lingüísticos que tenían el objetivo de crear lenguajes privados, idiosincráticos y jeroglíficos <sup>118</sup>. Los posmodernistas, por contraste, son mucho más modestos en sus aspiraciones: vuelven a la tradición por medio de la cita y el pastiche, son más irónicos y juguetones y, además, orientados hacia la superficie porque rechazan las grandes visiones filosóficas y morales (cf. 1997: 129). Además, abandonan la idea del punto de vista privilegiado en cuanto a la estética y optan por la construcción social e intertextual del significado (cf. 1997: 130). El artista posmoderno no es un ente insular, oscuro e idiosincrático. Se apropia de los estilos de arte popular y se deja influenciar por los medios de comunicación de masas. Tras rechazar el principio de la novedad e innovación recoge los elementos estéticos de las épocas precedentes y los recompone creando arte ecléctico, paródico y pastiche; es un artista *bricoleur* quien recombina los escombros del pasado cultural (cf. 1997: 133).

La consecuencia del abandono del verismo realista y de la idiosincrasia modernista, según Fokkema, es que los escritores posmodernos consideran el mundo como una construcción lingüística, un mundo que no existe fuera de las palabras (cf. 1995: 55). Para Brian McHale, otra consecuencia del cambio de la dominante estética hacia el posmodernismo consiste en que las palabras en obras de esta tendencia se acercan a objetos, se parecen a *cosas* tangibles mediante el proceso de la reificación (cosificación) que abarca la disrupción de la sintaxis y la puesta en relieve de las relaciones no semánticas.

Una vez que los poderes controladores de la sintaxis están ausentes, es la repetición la que presta la cohesión al texto; la repetición no solo de palabras, sino de

---

<sup>118</sup> Un buen ejemplo del lenguaje privado es aquel que ha postulado Virginia Woolf como el *little language*.

frases enteras, sonidos, ritmos, asonancias, consonancias, repeticiones-con-variación, etc. Las palabras, liberadas de sus limitaciones sintácticas, se vuelven ambiguas gramaticalmente y cambian de función ante nuestros ojos. Entran en relaciones entre sí tanto semánticas como no semánticas, pero de modo que surgen juegos de palabras. Estas relaciones no son verticales (palabra – mundo), sino horizontales (palabra-palabra) (cf. McHale, 2001: 148-161).

En la mayoría de las obras analizadas la repetición (sea léxica, sintáctica u otra) es uno de los recursos poéticos predilectos y, de acuerdo con las observaciones de los estudiosos mencionados, demuestra el afán irónico, paródico o humorístico de los narradores a la hora de crear el mundo representado y el mundo verbal de sus protagonistas. Efectivamente, en *Un momento de descanso* de Orejudo, las figuras de repetición sirven con el fin humorístico y obvian el carácter frecuentemente reiterativo, redundante y ejemplificador de los textos científicos, como lo demuestra esta reflexión del protagonista sobre los investigadores:

Pero si alguien usaba el intelecto eran aquellos hombres que además de dedicarse a su línea de investigación eran capaces de extraer conclusiones (pongamos por caso) la vigencia del argumento literario a partir de (pongamos por caso) la variedad de especies encontrada en el yacimiento de fósiles cámbricos de Burgess Shale (Orejudo, 2012: 72).

Otras repeticiones sirven para aumentar la comicidad de las deliberaciones sobre situaciones cotidianas y banales contaminadas por este tipo de discurso. Observemos el siguiente pasaje, en el cual el protagonista observa a su mujer conversando con Lelous, su supuesto amante:

A Cifuentes le dio la impresión de que Lib estaba más atractiva al lado de Lelous que al suyo, así que los dejó hablar, los observó y le pareció que todas las palabras que su mujer le dirigía al futuro Premio Nobel tenían carga sexual; que cuando ella le decía (pongamos por caso) que el miedo era muy útil para estudiar el comportamiento de la amígdala cerebral en realidad le estaba diciendo que le apetecía mucho (pongamos por caso) comerle la polla (Orejudo, 2012: 74).

En otras ocasiones, gracias a las enumeraciones, el narrador se acerca a la estética de la prosa poética, es decir, a la estilización de la narrativa fuertemente marcada por recursos provenientes de la poesía; las figuras literarias en particular. El uso frecuente en la novela de Orejudo de las figuras de repetición podría relacionarse, por una parte, con la univocidad de la narración tal y como sucede en la mayor parte de la creación lírica, pero también podríamos considerarla como un comentario metaficcional y burlón de la

narrativa que frecuentemente utiliza y abusa de recursos pertenecientes a enunciados monológicos, típicos de la lírica y de la prosa del flujo de la conciencia.

En *El ejército enemigo* de Alberto Olmos aparecen enumeraciones repetitivas que se caracterizan por una estructura y secuencia de palabras relativamente fijas, formalmente parecidas a diarios de anotaciones breves (palabras aisladas, frases simples). Generalmente vienen intercaladas entre apartados narrativos escritos en forma de narrativa de diario (frases enteras y complejas) o en series. Para comprender la morfología de este tipo de figuras de repetición observemos una muestra en su contexto textual ejemplar (mantengo la tipografía original):

Hubo otro Diógenes: Diógenes Laercio. Fue un historiador filosófico. Gracias a él disponemos de información fundamental sobre la vida de los «filósofos más ilustres». En su obra, que ocupa diez tomos, aparecen las ideas, lances y descripciones de la vida de los demás. Diógenes Laercio fue un trampero de la filosofía. Diógenes Laercio fue un Diógenes de Sinope con síndrome de Diógenes Verbal.

Yo soy mi propia basura.

9 am, arriba. Metro. Oficina. Poco trabajo. Comida con Rosa. Hoy tenía planes. Paseé solo. Llamada de la madre de Daniel. Metro. Cena. Media película romántica. Aburrimiento. Cambié el nombre en mi móvil al número de Daniel. Puse: Nadie, Juego de palabras”<sup>119</sup>.

La casa de Daniel estaba bastante lejos, a unas doce paradas de mi trabajo y a unas quince de mi propia casa. Tomé el primer tren por los pelos, pude sentarme y reanudé la lectura de un libro. Creo que iba de Suecia (2011: 12).

A lo largo de la novela, aparecen docenas de entradas de este tipo. Todas ellas empiezan según el esquema:

1. la hora (generalmente “9 am”),
2. “arriba” (siempre),
3. elemento casual I (en mayoría de los casos, la palabra “Metro”),
4. elemento casual II (generalmente la palabra “Oficina”),
5. elemento casual III, etc.

Por ejemplo: “9 am, arriba. Metro. Oficina. Entrevistas de selección de mis asistentes” (2011: 23); “9 am, arriba. Metro. Oficina. Lotería de Navidad en el trabajo” (2011: 44); “9 am, arriba. Metro. Oficina. Contestaron Pepa y Lucía” (2011: 101), “9 am, arriba.

---

<sup>119</sup> El juego consiste en que Daniel es el nombre del amigo ausente, el difunto.

Metro. Oficina. Poco trabajo” (2011: 142). La frecuencia con la que aparecen este tipo de entradas, su brevedad y el carácter repetitivo de los contenidos relativos a la rutina diaria reflejan el *ennui* del protagonista y sirven como elipsis “marcadas” de actividades aparentemente insignificantes. El mismo narrador protagonista en la confesión metaficcional que precede la primera entrada de esta clase admite que “Yo solo busco anotarme, registrar lo que vivo; no hago biografía, hago inventario” (2011: 12). Las secuencias de estas entradas repetitivas –la más larga abarca casi cinco páginas del libro y cuenta sobre la aventura erótica del narrador protagonista– potencian la sensación de aburrimiento proporcionado incluso por acontecimientos que normalmente podrían suscitar emociones.

En efecto, se esboza el desarrollo de la relación erótica con Rosa casi únicamente dentro de esta clase de unidades narrativas, como si el narrador protagonista intentara disminuir el significado de la relación. Lo consigue, pero nada más que parcialmente, ya que la ruptura con la chica produce en él una leve crisis existencial, cuya fuente se halla en la incomprensión de la decisión de separarse que toma la chica. La ubicación de esta historia amorosa dentro de las unidades que presentan acontecimientos repetitivos parece sintomática de la actitud paródica del narrador en el sentido posmoderno de la palabra. Como insiste Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism*, la repetición con distancia crítica permite señalar irónicamente la diferencia dentro de la similitud, crear una repetición con diferencia (*cf.* 2004: 22-36).

Si consideramos el hecho de que el contexto más común del uso de esta figura sea precisamente la parodia y, además, el trauma (*cf.* Herbrechter, 1999: 134-135) podremos comprender que su función en la novela en cuestión es de índole doble: sirve para reducir la importancia de lo cotidiano y constituye la expresión terapéutica del traumatismo producido por la “serialización” y acumulación de las experiencias triviales. Estas, por más que el protagonista no quiera admitirlo, forman el eje de su existencia. En *El ejército enemigo*, gracias a esta suerte de “autoparodia” y “autoterapia” por repetición, el narrador sanciona, paradójicamente, tanto la continuidad de sus vivencias insustanciales como los cambios producidos por las emociones que derivan de ellas.

El exhibicionismo léxico, destacado por McHale como uno de los rasgos típicos de la narrativa posmodernista, también está muy presente en las novelas del corpus. Se introducen palabras fácilmente perceptibles: visibles por su tipografía (*Circular 07. Las afueras, Guadalajara 2006*), su aspecto arcaico (*Asesino Cósmico, La ciudad y los cerdos*), neológico (*Fresy Cool*), técnico (*Nocilla Dream, Standards*) o simplemente

porque son palabras extranjeras (casi todas las novelas analizadas). La novela *Fresy Cool* de Antonio J. Rodríguez es ejemplar en este aspecto, como lo indica ya el título que comentamos anteriormente.

Efectivamente, observamos en ella una abundancia de anglicismos: folks, IB-Labs, pretty fresy, etc. Algunos anglicismos vienen parcialmente adaptados a la fonética española: kleenex, chekeraut, etc. También aparecen anglicismos que remiten al mundo de la informática y de las nuevas tecnologías como Outlook, QWERT, WinDVD, etc. Lo interesante es que los anglicismos no aparecen casi nunca en cursiva, como si fueran tan fuertemente integrados en el español de hoy en día que la marcación tipográfica fuese inapropiada, mientras que las palabras extranjeras de otros idiomas generalmente están destacadas gráficamente (“roman-à-clef”, por ejemplo, viene en cursiva).

Los neologismos son omnipresentes: los jóvenes están testosteronizados, son anfetamínicos, adrenalínicos, se mueven por el Madrizentro, se burlan del McAuto, etc. Los nombres de marcas también son muy frecuentes, de modo que observamos la integración del mundo comercial directamente al seno del lenguaje narrativo, cosa que evidencia la repetición del uso de nombres concretos de marcas en vez de nombres genéricos en conversaciones corrientes como, por ejemplo: Kit-Kat o Twix en vez de chocolatina, McDonald’s en vez de restaurante de comida rápida, Stradivarius en vez de tienda de ropa<sup>120</sup>.

Algunas palabras reflejan gráficamente la manera más típica de pronunciarlas por los jóvenes como: chaVal, BoBas, etc. Además, se usa la cursiva, la mayúscula (para palabras y frases enteras) y fuentes diferentes en todas las funciones que mencionamos en el apartado dedicado a la tipografía. Como vemos, la capa lingüística y tipográfica de *Fresy Cool* podría ser objeto de una investigación aparte. Sin embargo, la mera enumeración de todas las transformaciones lexicales y la integración de lenguajes muy diferenciados a la narración que acabamos de hacer, evidencia que todo este abanico lingüístico hace que el lector se fije en el lenguaje mismo. No se le deja indiferente hacia la construcción verbal del universo narrativo, lo cual, en cierto modo, lo acerca al lenguaje jeroglífico y privado de los modernistas.

---

<sup>120</sup> “Respiren hondo; salgan a pasear: tómense un Kit-Kat” (cf. 2012: 43), “Las primeras novias huelen a McDonald’s, te anulan como persona cuando escriben al revés «Roma»” (cf. 2012: 45), “En su tiempo libre le divierte llevarte de compras por Stradivarius, Bershka y Pull & Bear” (cf. 2012: 49).

No obstante, en la obra de Antonio J. Rodríguez esta estrategia léxica está llevada al extremo y se aleja del exclusivismo poético-erudito de la narrativa del modernismo porque engloba toda una serie de palabras y expresiones comunes y corrientes. El narrador solo parcialmente se burla del uso desmesurado de esta clase de léxico; más bien evidencia la riqueza lingüística que, por más que la Real Academia de la Lengua se empeñe en ignorar, sigue estando muy presente en el español contemporáneo. Las palabras “raras” o poco familiares compiten con el contenido argumental por la atención del lector, obligándolo a centrarse en los elementos de interés. De este modo se intensifica la tensión entre el continuum del texto y el mundo representado. El exhibicionismo no se limita a las rarezas que se pueden “exhibir”, sino que abarca también las estupideces léxicas, trivialidades y la producción neológica de palabras devaluadas. En este sentido, la novela de Antonio J. Rodríguez evidencia que el exhibicionismo léxico (rasgo posmodernista, según Brian McHale) se vuelve autosuficiente y está expuesto como un monumento en sí mismo, no necesita raíces, fuentes ni explicaciones argumentales que puedan justificar su presencia (cf. McHale, 2001: 148-161)<sup>121</sup>.

#### **4.2. Circunstancialidad extraliteraria**

Como ya hemos mencionado en la introducción de este capítulo, el entorno de la creación de las novelas analizadas no se limita solamente a sus relaciones literarias, sino que también se relaciona con su contemporaneidad cultural, artística y tecnológica. Por esta razón, es menester analizar las relaciones que se establecen entre la narrativa en cuestión y los recursos típicos de la estética televisiva y, además, determinar en qué medida la nueva sensibilidad establecida en la época del desarrollo desorbitante de tecnologías de información y comunicación programa el uso de particulares estrategias y técnicas narrativas.

---

<sup>121</sup> En este sentido la obra de J. Rodríguez se aleja de la estética y lenguaje de las obras típicas de la Generación X, como las de José Ángel Mañas (*Historias de Kronen*, 1994, por ejemplo) que también estaban marcadas por el uso frecuente de neologismos y por las influencias del inglés. En ellas, el uso de esta clase de vocabulario se relacionaba con la popularidad de algunos elementos concretos de la cultura de masas (películas o grupos musicales particulares). Mientras tanto, en *Fresy Cool* el vocabulario de proveniencia de índole tan variada no se deja adscribir a tendencias o grupos sociales concretos, ya que es más inclusivo y descubrir la fuente exacta de la exuberancia lexical presupondría un reto considerable.

### 4.2.1. Lo televisivo

La omnipresencia de la televisión resulta indudable y, por más que los escritores conservadores se abstengan a admitirlo, lo televisivo tiene un gran impacto en las formas de pensar y concebir el mundo y, por consiguiente, en las maneras de escribir. En su libro (de título bien significativo) *El lectoespectador*, Vicente Luis Mora insiste en que la percepción y el saber común de hoy están impregnados por la televisión, cine y tecnologías, y la literatura que pretende desprenderse de este hecho y servirse del “costumbrismo pretelevisivo” reproduce los esquemas de pensar antiguos y su destino es la derrota completa. Como apunta la estudiosa Langa Pizarro, “la novela se hizo inseparable de la televisión, el cine y el vídeo, y la influencia de estos medios (flash back, montaje, secuencias, intertextualidad) dio lugar a novelas con un elemento visual importante que a veces se aproximan a los guiones televisivos” (2000: 27). A continuación observaremos como se textualiza dicha influencia en la narrativa del corpus.

La tesis primaria de Foster Wallace expuesta en el ensayo *E Unibus Pluram: television and U.S. fiction* es la siguiente: la nueva referencialidad (o nueva mimesis) en la narrativa estadounidense contemporánea se basa en la imitación de las técnicas televisivas y las referencias a la cultura pop y a la televisión (cf. Wallace, 1993: 15-153)<sup>122</sup>. De modo similar, Darío Villanueva observa que:

El hecho de intentar reproducir o imitar las formas de comunicación de los nuevos medios sugiere que está surgiendo una nueva especie de mimesis que tiende a establecerse como relación con el nuevo modelo de la realidad capaz de reflejarla desde el interior formal de la obra y no por sus contenidos (cf. Villanueva, 2004: 79).

Según Wallace, ya no es posible ironizar sobre la cultura pop y sobre la televisión ni desdeñarlas por su aparente pertenencia a una clase de medios de menor valor estético y didáctico, dado que ambas ironizan sobre sí mismas dentro de sus estructuras respectivas. Diferentes teóricos españoles más jóvenes comparten la opinión de Wallace (cf. Carrión, 2010; Fernández Porta, 2010; Mora, 2010a) y afirman que la fuente básica para los

---

<sup>122</sup> No debemos confundir dos estilísticas bien diferenciadas, esto es, “lo televisivo” y “lo teleserial”. Utilizo el adjetivo “teleserial” refiriéndome a las teleseries (y a su estética en particular) de modo igual que lo hace Jorge Carrión en sus textos teóricos relativos al tema (cf. Carrión, 2010; 2011). “Lo televisivo” es un término que remite a las estrategias utilizadas para construir la programación (intervalos, publicidad, presentación de novedades del canal, etc.), “lo teleserial” designa los recursos que las novelas comparten con las teleseries.

escritores de las últimas generaciones son las dos instancias mencionadas, ya que son ellas las que “conducen la búsqueda” por y para ellos: la televisión ha convertido a los escritores en observadores de segundo grado. Observadores que contemplan la realidad mediatizada por los medios de comunicación de masas. La prosa inspirada en la experiencia cotidiana de millones de personas, la de ser televidente, viene definida por David Foster Wallace como “prosa de la televisión” (*prose television*).

Analizando la novela de Mark Leyner *My Cousin, My Gastroenterologist*, el investigador enumera los rasgos distintivos de esta narrativa marcada por las estructuras, patrones y modelos de percepción derivados de la estética de la televisión: pastiche del pop, improvisación tecnológica (*offhand high tech*), parodia televisiva, monólogos carentes de gramática, edición en sucesión, edición en cortes abruptos (*flash-cut editing*), encuadramiento irónico (con el objetivo de convertir el tono frenético en irreverente y no repulsivo), velocidad y vivacidad de la narración, apariciones y desapariciones continuas (de personajes, eventos, etc.), refutación de historia integrada, viñetas paródicas (reflejan la disminución de la atención en los episodios publicitarios) (*cf.* Foster Wallace, 1993: 189-192).

A pesar de la popularidad de la teoría y obra literarias de David Foster Wallace entre los jóvenes escritores españoles, ninguna de las novelas analizadas es completamente identificable con lo que el escritor e investigador estadounidense denomina como la prosa de la televisión. En el corpus de obras analizadas se hallan novelas que cumplen con algunos o incluso varios requisitos de la narrativa televisiva definida de este modo, pero solo en *Alba Cromm*, *Circular 07*, *Las afueras*, *Standards*, *Nocilla Dream*, *Guadalajara 2006* y *El genuino sabor* parecen manifestarse suficientes recursos enumerados por Wallace para poder denominarlas como novelas con dominante de estética televisiva, o inspiradas sobre todo en ella.

Sin embargo, entre varias novelas del corpus está muy presente una de las estrategias típicas de la prosa de televisión: el *zapping*, y hablando de este, es preciso hacer una distinción terminológica. En la teoría de los medios de comunicación el *zapping* (o zapeo), tal y como lo definen Robert V. Bellamy, Jr. y James R. Walker en su libro *Television and the Remote Control. Grazing on a Vast Wasteland*, significa el uso del mando para evitar publicidad o contenidos no deseados. Por otra parte, el *grazing* (“picoteo televisivo”) consiste en pasar rápidamente por los canales en busca de algún contenido interesante, sin predisposición alguna hacia un canal determinado (*cf.* 1996: 3).



En la narrativa, las técnicas de *zapping* y *grazing* consisten en organizar la composición novelesca en elementos narrativos generalmente breves y heterogéneos, introducidos sin explicaciones previas acerca de su finalidad o función en un contexto dado. Esta característica hace pensar en la estrategia cinematográfica de *flash-cut editing* (secuencias de tomas muy cortas) y refleja la experiencia televisiva conocida comúnmente, es decir, el cambio continuo y principalmente azaroso de canales de televisión (secuencias de contenidos diferentes e incongruentes). Brian McHale, en su libro *Constructing Postmodernism*, incide en que el sentido del uso del *zapping* como estrategia narrativa enfatiza e intensifica la especificidad estructural de la televisión como patrón de creaciones literarias posmodernistas plurivalentes (cf. 1992: 133). En su última novela, *Troppe paradisi*, el escritor celebre italiano y crítico de la literatura, Walter Siti explica de cierto modo la popularidad de esta técnica: “La coerenza implacabile e la linearità degli eventi mi ammazzano; la televisione invece procede per salti, ogni immagine si accumula alle altre ma si sottrae un attimo prima di diventare dolorosa” (2015: 20).

Aunque la noción de *zapping* es una de las preferidas de los críticos jóvenes a la hora de comentar la literatura fragmentada o “nocillera” (cf. Carrión, 2011), el término carece de teorización suficiente y la aplicación práctica al análisis literario continúa siendo ambigua. Por ello, me he visto obligado a introducir una breve matización introductoria, dado que en el contexto de la estética de *zapping* no deberían confundirse los conceptos de *grazing* con el zapeo, de acuerdo con las definiciones que acabamos de ver. Entre las obras analizadas he distinguido tres modalidades de la estética fragmentada que demuestra señas del zapeo televisivo: la estética de *grazing*, la estética de *zapping* y la estética de zapeo metafórico.

Bajo la primera noción entiendo las novelas que carecen absolutamente de hilos argumentales. Podríamos visualizarnos esta modalidad pensando en espectadores que empiezan a ver la televisión sin tener ningún programa particular (o inicial) en mente y que, a través de saltos entre canales en busca de contenidos interesantes, nunca vuelven a ningún programa o canal porque no empezaron su actividad telespectadora en ningún programa o canal particular. He observado la estética de *grazing* solo en la novela más experimental del corpus: *Circular 07. Las afueras* de Vicente Luis Mora. Quizá sea así porque, como observa Jara Calles:

Vicente Luis Mora traduce en esta obra muchas de las novedades discursivas que se inauguraron con el cambio de siglo (los mensajes de móvil, los correos electrónicos), así como ese sentimiento de época que llevaría a concebir (y conocer) una ciudad a través de su diseño de la red de metro (2011: 594)

A diferencia de otras obras compuestas de elementos diversos (anécdotas, relatos breves, etc.), es la única donde la morfología de casi todos los elementos es diferenciada, es decir, casi todas las unidades narrativas tienen características estilístico-estéticas diferentes.

La segunda modalidad, la de la estética de *zapping*, es rastreable en los casos de novelas que sí contienen algunas tramas (por más insignificantes que sean), pero estas vienen intercaladas por intrusiones poco comprensibles desde la perspectiva de la lógica de los lectores (la relación entre lo narrativo y lo intercalado queda inicialmente ininteligible). Las novelas que demuestran señas de la estética de *zapping* son: *Guadalajara 2006* de Salvador Gutiérrez Solís, *Standards* de Germán Sierra, *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo, *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora y *El genuino sabor* de Mercedes Cebrián.

Parece que la novela *Guadalajara 2006* es la más representativa de esta modalidad, dado que la trama contada por el personaje principal resulta relativamente sencilla (unos 30 escritores andaluces son “testigos” de un misterioso asesinato durante una feria de libros) y viene entretejida por unidades narrativas de variada índole: (pseudo)biografías de autores, entradas de sus diarios, anécdotas que acaso tienen algo que ver con el hilo principal (la historia del misterio del cráneo de Lorca), etc. Es evidente que todo lo “intercalado” tiene varias funciones para la historia relatada: sirve para ambientarla, ofrece detalles sobre el mundo representado y sus personajes y facilita el establecimiento de un tono irónico y crítico hacia el mundo literario representado, entre otros.

Por otra parte, la estética de *zapping* en *Nocilla Dream* de Fernández Mallo se consigue gracias a la composición en recurrencias<sup>123</sup>: el narrador hace reaparecer

---

<sup>123</sup> Composición en recurrencias (la invocación de los propios elementos textuales, sintácticos, léxicos, etc.) (cf. Indykówna, 1982: 61) La recurrencia de los mismos temas, personajes o palabras puede ser directa (conservando la forma original) o indirecta (los elementos repetidos nunca vuelven en la misma forma y siempre son variantes de algún precedente). Las recurrencias, además, colaboran en el establecimiento de una conexión más profunda entre el lector y el narrador, ya que crean lugares comunes y reconocibles que provocan la sensación de la complicidad en el receptor como si éste compartiera la vida y cosmovisión del narrador.

sucesivamente los motivos, recurrir las tramas y personajes y frecuentemente vuelve a lo mismo con variación, como si estuviera parodiando a sí mismo<sup>124</sup>. Si se tratara del *zapping* televisivo, podríamos imaginarnos un televidente que salta por los canales en busca de contenidos distintos, pero que reflejarían su gusto particular (solo canales históricos o de ciencias naturales, por ejemplo).

Hay que insistir que dentro de esta modalidad (*zapping*) no se encuentran muestras de obras compuestas de series de episodios o aventuras (como sería el caso de *Los muertos*, *Mi gran novela sobre La Vaguada* o *Ejército enemigo*, entre otros) o de series de viñetas o relatos breves no conexos entre sí directamente, sino temática o estéticamente (*Casa de muñecas*, *España*). Estas novelas pertenecen a la última modalidad de la estética de *zapping* que he distinguido, la metafórica. Es aquella que se inspira en la “serialización” de la experiencia humana condicionada por las experiencias televisivas y se relaciona con la estética de la teleserie que comento en adelante. Estas novelas presentan series de textos generalmente breves que, sin embargo, no vienen intercalados por elementos heterogéneos, lo que representaría los saltos por canales con contenidos diversificados. En otras palabras, ni las desventuras del protagonista de *Mi gran novela sobre La Vaguada*, ni la serie de relatos sobre los “habitantes” de la *Casa de muñecas* vienen interrumpidas por contenidos de estética o estilística distinta a la dominante, por lo cual su organización en serie de elementos que no tengan una trama “fuerte” solo metafóricamente remite a la experiencia del zapeo televisivo.

En cuanto al lenguaje teleserial de las novelas del corpus, es necesario tomar en cuenta el concepto de percepción en serie trabajado por los filósofos posmodernos, entre ellos Linda Hutcheon. El término, muy popular entre los teóricos de la narrativa actual en España, se refiere a la identidad posmoderna fragmentada y a la disolución del sujeto, temas presentes en los textos filosóficos de Lyotard, Derrida y Lévinas, entre otros. En su monografía *Teleshakespeare*, Jorge Carrión adscribe el éxito de las series a que son ellas las más representativas de la percepción humana en los tiempos en los que vivimos (cf. Carrión, 2011: 30). En *El lectoespectador* Vicente Luis Mora sugiere que el conocimiento es fragmentario y siempre incompleto debido a la manera de adquirirlo. La “percepción en serie” consiste en observar varias realidades y ser capaz de organizar el conocimiento

---

<sup>124</sup> Según Linda Hutcheon la parodia es una repetición con diferencia y distancia crítica (cf. Hutcheon, 2004: 34).

solo a través de la creación de series de elementos que se repiten. Para el investigador esta “percepción fractal”, fragmentaria, en sucesión es precisamente de naturaleza televisiva (cf. Mora, 2012: 38). En otras palabras, las series de imágenes, conceptos, etc., se transforman en realidad gracias al sujeto perceptor.

La mayoría de las novelas del corpus están metafóricamente marcadas por una percepción y sensibilidad parecida a la de las series televisivas. La linealidad ininterrumpida del hilo argumental está presente en muy pocos casos. Incluso cuando la hay, la cohesión típica de relatos decimonónicos donde el narrador se empeñaba en asegurar la coherencia gracias a estructuras lógicas de causa-efecto es prácticamente nula. Casi todas las novelas analizadas (aparte de *Generación Alada* de Ana Pomares) requieren una participación activa del lector a la hora de “reintegrar” lo contado en una historia congruente. Los espacios de indeterminación (Ingarden) son omnipresentes y se consiguen gracias a las elipsis temporales, intercalaciones inesperadas y azarosas (*zapping*) o digresiones abundantes. Todos estos recursos, claro está, no son nada novedosos, pero la frecuencia de su uso es significativa y, al parecer, puede vincularse precisamente con los patrones posmodernos de pensamiento y la organización de la realidad en estructuras seriales.

La novela *Los muertos* de Jorge Carrión, con su uso del formato de una teleserie, constituye una manifestación muy plástica de la influencia de lo teleserial en la manera de narrar<sup>125</sup>. La transposición al lenguaje narrativo de las técnicas cinematográficas del rodaje de una serie televisiva toma varias formas: no existe intromisión subjetiva del narrador (solo se cuenta lo que se ve, de acuerdo con el concepto de la erradicación del narrador del texto), las frases son cortas, los párrafos equivalen a escenas de una serie, los capítulos son episodios, casi nunca aparecen descripciones del ambiente o de los interiores en los que se desarrolla la acción (como si se tratara de un guion que no impone esta clase de detalles al director)<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> También Vicente Luis Mora observa una serie de recursos típicos de las series televisivas presentes en *Los muertos*, pero insiste en que la estética televisiva viene enriquecida por elementos de la informática. Observa que el *flashback* televisivo se sustituye (o reconstruye) por la técnica de copia y pega, es decir, por la reintroducción de los mismos pasajes en contextos distintos (cf. Mora, 2010d: 106). En estos casos, el punto de focalización cambia, de modo que el pasaje adquiere nuevos significados por su reubicación.

<sup>126</sup> La narración que se parece a los movimientos de una cámara no es de todo acertada a lo largo de la novela a causa de varias intrusiones que no son típicas de ningún registro cinematográfico. Las incoherencias se notan nítidamente en las descripciones de los estados anímicos de los personajes. Si se tratara de una descripción de lo que se ve en una película, el narrador iría describiendo las expresiones de

No obstante (y paradójicamente), la técnica cinematográfica crea el efecto opuesto al realismo, es decir, a veces, por su reiteración y efectos rítmicos, se convierte en discurso poético. La técnica teleserial de intercalar escenas breves de modo muy rápido en la narrativa acaba pareciéndose a la poesía. Observemos: “El Nuevo duerme. Roy camina e interroga periódicamente. «¿Ha visto a ese hombre?». El Nuevo duerme. Roy insiste. El Nuevo duerme. Roy pregunta entre el énfasis y la derrota” (Carrión, 2009: 19). A la hora traducir lo visual, el nexo narrativo se rompe, es decir, el paso de una situación a otra ya no queda expresada gracias a indicaciones verbales que introducirían la ruptura espaciotemporal (“mientras tanto”, “al mismo tiempo en otra parte”, etc.). En este sentido la estructura narrativa más básica, la de la historia misma, se convierte en una secuencia discontinua y fragmentada. En el cine o en la televisión, gracias a la vista, el espectador es capaz de unificar la narración (reconoce espacios, actores, etc.).

En la novela, si no aparecen nexos verbales o si no se indica quién habla o dónde transcurre la acción, la lectura se descompone y el texto empieza a llamar la atención del lector al requerir procesos unificadores por su parte. En *Los muertos*, la precisión de la cámara traducida al lenguaje literario muchas veces en vez de aclarar (como sucede en la cinematografía), oscurece lo representado. La falta de intervenciones explicativas del narrador crea un ambiente de confusión, de un enigma a descifrar (¿de quién se trata en este párrafo? ¿quién habla con quién?), que en las artes audiovisuales no suscita ningún problema (se observa quién habla con quién). A veces, incluso en el nivel lingüístico de la “transcripción” de la serie al lenguaje novelesco se producen incertidumbres (los pronombres como el “su” crean confusión – “su”, es decir, ¿de quién?).

El extremo de la técnica de la erradicación del narrador conseguido en *Los muertos* gracias al trasvase de la estética teleserial al ámbito de la novela resulta en lo que Tzvetan Todorov en su *Poética* denomina como imposibilidad narrativa (cf. 1984: 54). Efectivamente, la obra de Carrión demuestra que es imposible llevar a cabo el proyecto de describir el mundo sin intrusiones explicativas porque tal procedimiento oscurecería

---

caras y los gestos. No obstante, aparecen pasajes que ni siquiera pueden considerarse propios de la estilización del estilo indirecto libre porque provienen de un narrador omnisciente, capaz de leer los pensamientos de sus protagonistas o consciente de sus rutinas diarias: “(...) a Roy se le aparecerá algo – invisible-, algo que le provoca, como siempre, una turbación radical” (Carrión, 2009: 25). En su versión de omnisciencia extrema, el narrador incluso hace suposiciones propias sobre la condición mental de sus personajes, lo que lo aleja completamente del estilo cinematográfico: “Su expresión ha cambiado: como si el sexo le hubiera hecho recuperar una parte de sí mismo” (Carrión, 2009: 43).

profundamente el texto y confundiría al lector (por ello se introduce un texto aclarativo después de cada “temporada”). La mezcla de la poética de la serie y de la novela implica, no obstante, no solo la introducción de elementos líricos y el efecto de confusión, sino que también enriquece de modo sustancial la imprevisibilidad de la trama. En una escena descubrimos que un personaje (Nadia) es también otro personaje (doctora Martins), cosa que no se podía haber descubierto antes porque el narrador utilizaba nombres distintos para el mismo personaje. El reconocimiento de tal recurso en el caso de una serie televisiva sería fácil (gracias a las imágenes, reconoceríamos a la actriz que desempeña los dos papeles), en la narrativa, no obstante, implica el aumento del nivel de suspense.

En *Standards* de Germán Sierra también podemos observar una manifestación interesante de estrategias teleseriales. El tamaño de las entradas (o capítulos) varía sustancialmente: desde una sola frase hasta varias páginas. Los hilos argumentales crean una sucesión de fragmentos desorganizada<sup>127</sup>, como si se tratara de escenas de una serie televisiva intercalada por anuncios que no tienen nada que ver con el argumento. Uno de los obstáculos a la hora de leer el texto, cuyos hilos argumentales vienen divididos y fragmentados, es el hecho de que es realmente necesario volver atrás para acordarse de lo que se había contado anteriormente. Además, como varias entradas tienen el carácter anecdótico o digresivo y la progresión de la trama se anuncia a veces en una sola frase, el proceso de la reconstrucción de lo ocurrido presupone problemas sustanciales, lo que disminuye el placer de la lectura, ya que esta se convierte en una búsqueda continua de elementos narrados con anterioridad. Estos obstáculos no se dan con tanta frecuencia en las teleseries, dado que el material visual facilita el reconocimiento de lugares y personajes. La falta de técnicas unificadoras en la novela de Sierra<sup>128</sup> parece sugerir que

---

<sup>127</sup> Es posible ilustrar el desorden de la novela gracias a una representación letreo-numérica. Si asumimos que las historias contadas son representables por las palabras A, B, C y D y las cifras simbolizan numéricamente la aparición secuencial de las historias a lo largo de la novela, la estructura caótica de los hilos argumentales podría ser la siguiente: A1, B1, C1, D1, C2, A2, D2, C3, B2, C4, D3, C5, etc.

<sup>128</sup> La estructura basada en la fragmentación de las historias contadas es un modelo conocido en la narrativa, pero con frecuencia se realiza de manera menos abrupta, estableciendo la continuidad con recursos unificadores que operan a nivel argumental y también semántico, lo que no se da en *Standards*. Si comparamos este tipo de estructura en la novela de Sierra y en novelas populares como *Juego de Tronos* de George R. R. Martin, notamos claramente el afán del segundo autor por relacionar las historias fragmentadas y el desdén de tal operación del primero. El narrador de Martin cuenta historias de varios personajes que interactúan con poca frecuencia, pero por establecer un espacio imaginario y un ambiente social común de la acción en combinación con la técnica de sobreponer unas historias sobre otras y las focalizaciones diferenciadas de los mismos acontecimientos, establece enlaces más estrechos entre los diferentes elementos de la narración. Por el contrario, en *Standards*, el narrador opta por la discontinuidad de los hilos argumentales y la escenifica gracias a la organización textual fragmentada y la potencia por

las historias en sí y su desarrollo no tienen excesiva relevancia y que el centro del interés del narrador está en las digresiones, anécdotas, apuntes y otras formas breves, cuya función primaria no es la de contar, sino de comentar, tanto explícita como implícitamente, la diversidad cultural del mundo de hoy.

#### 4.2.2. Tecnologías de la información y la comunicación

(...) mientras que en épocas anteriores predominaban los intercambios simbólicos cara a cara, o, en la época moderna, el papel impreso, el mundo contemporáneo está dominado por imágenes de los medios electrónicos (Lyon, 2009: 41).

Jorge Carrión en *Teleshakespeare* observa que en el ámbito de la literatura las nuevas formas de leer han sido influenciadas por las nuevas tecnologías y no se limitan al *zapping*, congelación de la imagen, viñeta o imitación de la “lectura televisiva” y de la percepción muy particular que esta requiere e implica. El lector de hoy lee también influenciado por las aperturas y cierres de ventanas, por la técnica del corta y pega y por los hipervínculos. Hoy en día somos capaces de leer con una rapidez excepcional debido a los requisitos de la vida digital, o sea el espíritu de la época. La tesis de Mora en *El lectoespectador* es similar: el cambio de la percepción, que se ha vuelto más fragmentaria por el desarrollo del conglomerado de las tecnologías digitales, conlleva el cambio del proceso creativo que, con más frecuencia que antes, se inspira en la realidad cibernética. La “mutación visual del pensamiento” (Mora, 2012: 56) ha estado presente anteriormente por la televisación de la sociedad, pero en nuestros tiempos, la tecnología alcanza su máximo apogeo<sup>129</sup>.

---

limitar la interacción de sus personajes, renunciar a la unidad del tiempo y seleccionar escenarios muy diferentes para representar las historias. El tiempo y espacio de la acción varía de modo radical: la historia de Giuseppe Sanmartino se desarrolla en Nápoles del año 1753 mientras que la de Harold Globus sucede a mediados del siglo XX, en varias localizaciones. La falta de técnicas unificadoras en la novela de Sierra parece sugerir que las historias en sí y su desarrollo no tienen excesiva relevancia y que el centro del interés del narrador está en las digresiones, anécdotas, apuntes y otras formas breves, cuya función primaria no es la de contar, sino de comentar, tanto explícita- como implícitamente, la diversidad cultural del mundo de hoy.

<sup>129</sup> Varios estudiosos, generalmente estadounidenses, han investigado el tema del trasvase de unos medios a otros. Podría nombrarse aquí al precursor del tema, Dick Higgins con su teoría de la intermedialidad del año 1965 (una obra, según él, es intermedial siempre que, por ejemplo, el elemento visual se une conceptualmente con las palabras, como es el caso de caligrafía abstracta, poesía concreta, etc.) (cf. Higgins, 2001: 50). Otros, como Katherine Hayles, se sirven de nociones que toman en cuenta el desarrollo tecnológico de las últimas décadas. La estudiosa definió, por ejemplo, el concepto de remediación como la circulación de unos medios a través de otros y como un proceso continuo de la historia de los medios que opera tanto al nivel del contenido como de la forma. En otras palabras, como apunta, las pantallas

El investigador lamenta incluso que solo un número limitado de autores se aprovecha de las posibilidades de la nueva percepción, la mayoría sigue construyendo sus obras a base de la percepción pretelevisiva y predigital, como si vivieran en el siglo XIX o a principios del XX. Para él, la nueva novela debería nutrirse de la nueva óptica, de la cibercepción y de las técnicas que no necesariamente son nuevas, ya que el posmodernismo “imaginó multitud de recursos técnicos, sintácticos y visuales que se adelantaron en buena medida a su tiempo” (Mora, 2012: 96)<sup>130</sup>. En su artículo “Egotrónica”, Germán Sierra también afirma que la influencia de Internet en la narrativa tiene implicaciones para el proceso creativo y para la presencia o ausencia del autor en la obra literaria. Explica la popularidad de las formas de autoficción en la narrativa contemporánea precisamente por el desarrollo tecnológico y denomina a los autores contemporáneos autoficcionales como egotrónicos:

Si bien la red, al permitir a cualquiera insertarse en el mediascape como autoprodutor y autoeditor de sí mismo y lo que le acontece, facilita la amplificación de los aspectos más banales del yo tradicional (el ego como spam), es también el catalizador de identidades nuevas, fragmentarias, extraterritoriales y metahistóricas (2008:10).

---

televisivas se parecen a las de ordenadores, las de ordenadores a las televisivas, los libros imitan ordenadores (*Kindle*), ordenadores se diseñan para aparentar libros (*tabletas*), etc. La noción que se introdujo para describir las complejas relaciones que aparecen entre los diferentes medios es la ecología medial, ya que remite al concepto de varios organismos que coexisten en un ecosistema y a las diferentes relaciones entre ellos que incluyen imitación, engaño, cooperación, competición, parasitismo e hiperparasitismo (cf. Hayles, 2002b: 779-806). Lev Manovich también observa que el interfaz de la pantalla de ordenador resulta el efecto de la remodelación o modificación del formato (*reformatting*) de manera que empezó a aparecerse a la página impresa, la película y la televisión (cf. Manovich, 2002). Una de las mejores muestras de la remediación de las estructuras y formas digitales al ámbito de la novela análoga (impresa) es la novela de Mark Z. Danielewski *The House of Leaves* (2000) (*La casa de hojas*, 2013) que se deja leer como una novela que remedia narrativas digitales (novelas hipertextuales), la fotografía y el cine.

<sup>130</sup> En *El lectoespectador* Mora llega hasta a concluir que la novela por venir debería “diseñarse” más que “escribirse”. Propone la noción de la novela pangeica que se parecería a la pantalla del ordenador, con la omnipresencia de la publicidad, de enlaces, de textos dentro de otros textos, etc. Asimismo, propone la expansión del término de la página como pantalla. Esta, a su vez, es prácticamente toda la realidad porque son las pantallas que hoy en día vemos y usamos en todas partes (publicidades en los medios de comunicación, en las calles, móviles, lavadoras, ordenadores, televisores, etc.). Por ello, constata, para muchos escritores la página “se ha convertido en una pantalla diseñable” (Mora, 2012: 109) que “ya no apela (...) a la imagen estética de la pintura, sino que se refiere a la imagen construida, temporal o dinámica proveniente de los medios de comunicación de masas” (Mora, 2012: 109). A continuación, Mora introduce la noción de “pantpágina” que es una combinación de ambos conceptos, porque incluye “palabras, imagen estática, imagen en movimiento, sonido y enlaces hipertextuales vía internet, junto o por separado” (Mora, 2012: 111). Sugiere así que la literatura “diseñada” sería capaz de convertirse en arte total, en novelas navegables, “libros configurados como bases de datos” (Mora, 2012: 113).



Efectivamente, la narrativa en cuestión demuestra una tendencia preponderante a reflejar el modo indirecto de transmitir mensajes a los lectores por una variedad de recursos que establecen tanto canales como barreras entre el emisor y el receptor. Si la novela lo hacía antes con el fin de sorprender o experimentar, lo hace hoy en día para adaptarse a la nueva sensibilidad basada en la intermedialidad. La noción de la nueva sensibilidad y sus implicaciones para la creación literaria, tan presente en los textos teóricos de Mora, podríamos abordarla desde la perspectiva de la última monografía de Javier Aparicio Maydeu:

Es probable que la naturaleza y los protocolos de la imaginación se hayan visto alterados porque se han transformado las relaciones del individuo con su sociedad (propensión a la creatividad permanente y la conectividad informacional), y del creador con su espacio (Internet ha convertido su escritorio o su atelier en el mundo ancho y ajeno) y sobre todo con su tiempo (la obsesión por el presente y la prisa por el producto creado determinan el tempo del proceso de creación y, en consecuencia, la creación misma) (2015: 17).

A través de la reproducción de medios concretos en las novelas y gracias a recursos lingüístico-estilísticos se imita el estilo de la comunicación indirecta, intermediada. Basta pensar en todo aquello que ya hemos visto: las imágenes de conversaciones en un cliente de mensajería instantánea representadas en *Alba Cromm*, los paréntesis con voces ajenas, las cursivas que copian lo ya dicho, etc. La mayoría de las obras del corpus testimonian algún que otro intento de traducir la nueva sensibilidad –marcada por el desarrollo tecnológico y la paulatina “intermediatización” de la comunicación humana– al lenguaje novelesco. Algunas de entre ellas convierten este afán en el principio estético y en ellas nos vamos a concentrar en las páginas siguientes.

Hablando de la influencia de los nuevos modos de comunicarse (chats o videochats, por ejemplo) y de las nuevas tecnologías (inmediatez del acceso a contenidos deseados y la simultaneidad de experiencias, ambas proporcionadas por las redes inalámbricas) en la narrativa actual no me refiero a su introducción temática al seno de la narración. Se trata más bien de traducciones de la sensibilidad plasmada por la experiencia diaria de los lectores con ciberespacio, ordenadores, móviles, etc., al lenguaje novelesco. La novela *Ejército enemigo* de Alberto Olmos constituye un buen ejemplo. No son únicamente las intrusiones gráficas de las que hablamos (imágenes de buzón de entrada que anuncian la lectura de correo electrónico) las que dotan a la obra del carácter de prosa inspirada en modelos de percepción y comunicación contemporáneos. La misma composición de la novela hace pensar en la comunicación intermediada y facilitada

gracias a las nuevas tecnologías. Como ya hemos mencionado, el protagonista de *Ejército enemigo* recibe *post mortem* la clave de acceso al buzón de correo electrónico de su amigo. Al abrir los correos descubre que no conoce algunos personajes evocados en ellos. Para averiguar quiénes son y cuál era su relación con el difunto introduce sus nombres en el buscador del buzón (investiga correos provenientes de ellos o aquellos donde se alude a ellos) o en el motor de búsqueda. Así, la estructura de la narración se rompe y fragmenta, pero sigue el camino cognoscitivo del protagonista. El lector, junto al narrador protagonista, se convierte de esta manera en navegante quien busca datos instantáneamente (*on demand*). Observemos este ejemplo (mantengo la tipografía original):

Ésta era Carla. Busqué su nombre, encontré varios cientos de mails. Abrí uno a voleo.

Hola, Daniel. La convocatoria aún no ha salido, pero sigo preparándome y recogiendo justificaciones de todos los cursos que he hecho. En la escuela de idiomas han perdido mi título. ¡Estoy de los nervios! ¿Cuándo quedamos con Esther?

Busqué «Esther». Salieron varios cientos de mensajes de tres o cuatro «Esther» distintas. Pinché uno a voleo.

Dani, ya han estrenado la película que te dije. Luis y yo vamos a ir este viernes, vente si quieres. Tráete a María, claro. A ella le va a encantar, ya sabe...

Dejé de leer. Busqué «María». Miles de mensajes. Uno entre tantos (Olmos, 2011: 58).

La navegación por el buzón del amigo recuerda la experiencia que los lectores conocen de su cotidianidad, la de encontrar contenidos deseados en motores de búsqueda como google. Esta estructura particular de organizar datos hace pensar asimismo en las páginas que ofrecen hiperenlaces a contenidos vinculados al tema del contenido que se está tratando. Como ejemplo podríamos evocar la Wikipedia, donde los hipervínculos (palabras azules en negrita) constituyen enlaces a otras definiciones necesarias para la comprensión del concepto sobre el cual el usuario está leyendo. Este proceso, visible en la estructura de varias partes de la obra de Olmos, requiere una percepción y cognición particulares y bastante atención. Para poder comprender la complejidad de algún problema, concepto o, como en el caso novelesco que vamos analizando, de alguna relación interpersonal u acontecimiento irreconocible, resulta imprescindible retener los datos anteriormente descubiertos y agregar nuevos de manera hábil pero paulatina (para no padecer de la bulimia de información que resultaría de la disponibilidad de todos los datos de manera simultánea e indiscriminada en el ciberespacio).

A pesar de que la novela contenga varios elementos visuales y el correo electrónico del difunto sirva de gran baúl de la intimidad, *Ejército enemigo* no llega a cumplir plenamente con los requisitos de una novela plenamente marcada por las nuevas tecnologías. La influencia de la informática, pese a la mencionada dimensión metafórica y su función organizadora para el desarrollo de la trama, no es nada más que anecdótica, hecho que confirman las observaciones de Marc García García (cf. 2012: 74).

En la novela *La trabajadora* se da un fenómeno similar, pero presente en un nivel más bien implícito. Es observable un cierto afán de reproducir las estructuras latentes de la adquisición de información que acabamos de comentar. Nuestra hipótesis sobre tal intento se hace más válida si consideramos la frecuencia con la cual la narradora protagonista da paseos, cosa que podríamos vincular con el vagabundeo inmóvil por el ciberespacio que también es una de sus actividades preferidas. La narradora, poseída de algún modo del sentido de *ennui* confiesa:

Visitaba veinte veces la portada de *El País*, las entradas de los blogs que seguía, Facebook. No podía romper el círculo porque en la siguiente página me esperaba una búsqueda ineludible e infinitamente más insulsa que leer la misma cabecera del diario: comprobar por ejemplo, si el acento de «chérie» era abierto o cerrado” (Navarro, 2014a: 59).

El “vagabundeo” compulsivo y aleatorio por el ciberespacio (debido a la multitud de hiperenlaces que este ofrece) no está reflejado directamente en la construcción de la novela<sup>131</sup>. Sin embargo, los capítulos-paseos (unidades narrativas en las cuales la narradora comenta sus paseos por barrios de Madrid poco usuales para este tipo de actividad), por la casi completa irreverencia hacia el material narrativo que los rodea, hacen hincapié implícito en la experiencia cotidiana de búsquedas electrónicas marcadas por el azar. En este sentido, implícitamente, la obra de Navarro se inscribe en la tendencia de la narrativa que nos interesa, a saber, la de reflejar la sensibilidad contemporánea plasmada por el desarrollo de las nuevas tecnologías y su uso cotidiano.

Además, la narración de Susana (la coinquilina) sobre su vida también es anecdótica y aleatoria. La narradora es incapaz de conseguir una visión consistente sobre su historia vital y se tiene que contentar con las esquirlas narrativas que la compañera de piso le ofrece: historias incongruentemente proporcionadas por una persona reservada en

---

<sup>131</sup> Lo que es el caso de la novela de Alberto Olmos *El ejército enemigo*, por ejemplo, donde las búsquedas electrónicas del narrador se ven transcritas al conjunto de la organización textual y argumental.

cuanto a su pasado o confusa por el estado mental frágil en el cual se encuentra. Sus relatos recuerdan las historias de Scheherezade, cuya finalidad principal es despertar interés sin ofrecer respuestas definidas ni resolución de los hilos argumentales. La discontinuidad de la narración es entonces relativa a la discontinuidad del conocimiento de la narradora sobre Susana:

Para vengarme de la incomodidad que me producía su acecho, la interrogué varias veces sobre su infancia y su vida madrileña de antes de marcharse a Utrecht, pero como siempre desvió mis cuestiones con respuestas rocambolescas o metiéndose en su cuarto (Navarro, 2014a: 61).

En total, las imágenes laberínticas de los paseos también hacen hincapié en este elemento de la estética posmodernista, típica de la narrativa de Borges y Barth. Las referencias al imaginario posmoderno y los conceptos y figuras como el laberinto, el mapa, el bricolaje, el simulacro (entre locura y realidad), etc., recuerdan la estética de *Nocilla Dream* de Fernández Mallo. Las técnicas de relatar paseos, inventariar todo lo observado y comentarlo, además de hacer referencia a Benjamin, Baudelaire y los libros de viajes, distorsionan el progreso de la narración y reflejan no solo la identidad perdida, aleatoria y móvil de la narradora, sino también la construcción misma de la narración, dotada de las mismas cualidades por ser producto de su creadora.

Al mismo tiempo hay muestras de la introducción directa del mundo de las nuevas tecnologías de información y comunicación al seno de la narración. En el apartado dedicado a la visualidad hemos observado las páginas de *Alba Cromm* de Mora diseñadas como si fueran pantallas del ordenador. En la misma novela aparecen también reproducciones visuales de algunos formatos presentes en el ciberespacio: correos electrónicos, entradas del blog de la protagonista o de otros blogs, transcripciones de las charlas de Alba efectuadas en “Yahoo! Messenger”, conversaciones grabadas en un chat privado donde la policía finge ser una niña y charla con el supuesto pederasta, etc. El narrador también inserta enlaces a los blogs de los protagonistas (blogs ficticios, pero existentes en la red). Son enlaces extratextuales facultativos<sup>132</sup> que se relacionan con el

---

<sup>132</sup> Aleksandra Machocka distingue entre dos tipos de enlaces extratextuales: los facultativos y los obligatorios, donde los primeros no son necesarios para la comprensión del significado de la obra análoga, mientras que los segundos son imprescindibles para el proceso cognoscitivo (cf. 2009). Los textos externos (ubicados en Internet por lo general) se parecen en su morfología a las citas facultativas y obligatorias (cf. Nycz 1995: 90-91).

contenido de la novela, es decir, desarrollan algunos hilos argumentales o esclarecen algunos acontecimientos.

También es de interés la introducción de los códigos QR<sup>133</sup> en *Generación Alada* de Ana Pomares, una novela de ciencia ficción que trata sobre la lucha de los jóvenes por su voz propia en un futuro más bien ajeno<sup>134</sup>. El paratexto titulado “Nota al lector”, que abre la novela, informa sobre la posibilidad de acceder a datos y contenidos (música, ampliaciones de la lectura, etc.) fuera del libro a través de los códigos QR colocados en algunas partes del libro. El primer código es un enlace a la página virtual de la novela en la cual se encuentra un vídeo corto de imágenes animadas que se asimila en su formato al tráiler cinematográfico, es decir, anuncia el contenido argumental de la novela de modo sintético (aparte del material audiovisual aparecen frases y palabras como “una generación, una lucha, un amor”) sin revelar excesivamente la esencia de la historia. Los códigos que aparecen a continuación son uniformes en su morfología y función: se trata de enlaces a canciones que desempeñan un papel ilustrativo hacia el texto narrado.

A modo de ejemplo: el segundo código remite a una canción del grupo “Grande-Marlaska” con sus palabras reproducidas por debajo. El tema de la canción se relaciona con el contenido del capítulo que la precede y evoca el problema del aislamiento de la generación en cuestión. El hecho de colocar las palabras por debajo del enlace de la obra musical indica la importancia de su significado para el texto novelesco y su estrecha relación con él. Aparte de extender el campo semántico del capítulo, el hecho de escuchar la música provoca efectos parecidos a la sinestesia en el lector, ya que ambienta su lectura en un campo musical específico. En resumidas cuentas, las funciones de las canciones introducidas por los códigos QR consisten en ilustrar el contenido argumental de algún pasaje, resumir el pasaje de modo audiovisual/musical, evocar emociones que el pasaje textual debería haber transmitido, intensificar y destacar algún elemento por llamar la atención (necesidad de servirse del móvil y ver un vídeo). La introducción de los códigos

---

<sup>133</sup> Wikipedia define el código QR de manera siguiente: “Un código QR (*quick response code*, «código de respuesta rápida») es un módulo útil para almacenar información en una matriz de puntos o un código de barras bidimensional (...). Se caracteriza por los tres cuadrados que se encuentran en las esquinas y que permiten detectar la posición del código al lector (...); los creadores (...) tenían como objetivo que el código permitiera que su contenido se leyera a alta velocidad” (cf. [http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo\\_QR](http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo_QR), consultado el día 23 de octubre de 2014).

<sup>134</sup> La aparición de los códigos QR es la única razón por la cual se ha incluido la novela *Generación Alada* al corpus de novelas analizadas, ya que, aparte de esta innovación, los recursos utilizados en lo que concierne a la construcción del mundo representado son formalmente poco variados.

que inmediatamente y simultáneamente remiten a las canciones parece una intervención significativa por parte de la narradora. Se trata de un intento de estimular al lector, llamar su atención y programar la lectura gracias a herramientas sensoriales más potentes que el material visual, a saber, imágenes móviles y música. No obstante, la introducción de las canciones intermediada por los códigos QR de ningún modo hace gala de los juegos posmodernistas. Se trata de vinculaciones bastante simplistas que no introducen ningún tipo de confusión, parodia o alejamiento de modelos interpretativos estereotipados de relacionar el material audiovisual con el texto escrito. Su función parece limitada a valores estéticos y ambientales, lo que limita el impacto que tales intervenciones podrían tener para la lectura y la disseminación del sentido.

Dejando aparte las confluencias estructurales entre las formas de adquirir conocimiento en el ciberespacio y la construcción del texto, y la introducción directa de elementos que deberían recordar la interactividad a la narración, existen otras huellas de la influencia implícita de las tecnologías de información y comunicación en las formas novelescas. Como se ha puesto de manifiesto, es probable que la fragmentación de varias novelas del corpus (por lo menos un setenta por ciento del total) se vincule con la sensibilidad marcada por la omnipresencia de las nuevas tecnologías de información y comunicación. Entre las obras analizadas existen varias modalidades que representan esta clase de impacto extraliterario en la forma de narrar: brevedad de las entradas (*Circular 07. Las afueras*), organización visual que debe representar la simultaneidad (*Alba Cromm*), series de “aventuras” cortas (*Mi gran novela sobre La Vaguada*, *El genuino sabor*), conjunto de recuerdos breves y desorganizados (*Sebastián en la laguna*), microrrelatos (*Casa de muñecas*), viñetas anecdóticas (*Nocilla Dream*), digresiones (*Standards*), “seudoenciclopedismo” (*Guadalajara 2006*, *El genuino sabor*), etc. La lista podría extenderse con más matizaciones y más modalidades que, claro está, muchas veces no son nada novedosas, pero, otra vez, la reiteración del uso de elementos de tamaño menor y la frecuente interconexión poco clara entre los elementos parecen características sintomáticas de la creación literaria que vamos observando.

## CAPÍTULO V: ELEMENTOS EXPRESIVOS DE LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL

### Introducción

La arquitectura, al igual que artes plásticas y visuales, conoce varias maneras de expresar las emociones y estados anímicos de los seres humanos. Está claro que en el proceso de la evocación de emociones en los receptores confluyen todos los elementos que ya hemos visto anteriormente, pero existen algunas dominantes en lo referente al establecimiento de ciertas sensaciones entre las novelas que vamos analizando. Como apunta el arquitecto Juliusz Żórawski: “La arquitectura debería estar ajustada a las características psíquicas del ser humano, del mismo modo en que depende de sus dimensiones físicas y capacidades”<sup>135</sup> (1978: 23). No significa esto que las obras arquitectónicas deban ajustarse a ciertos límites de cognición y percepción, sino que sería oportuno que los arquitectos tuvieran en cuenta estos límites y adoptaran posturas empáticas hacia los usuarios y sus capacidades perceptivo-mentales. Es evidente que las obras de arte transmiten estados anímicos, emociones y humor de sus creadores. El análisis de todos sus elementos constitutivos puede facilitar su descripción en términos de experiencias humanas básicas y revelar si las obras son lo suficientemente legibles como para indicarlas con precisión.

Efectivamente, una de las preocupaciones principales de los arquitectos es la legibilidad de sus obras, ya que muchos de ellos inciden en que una obra arquitectónica acertada (especialmente en el ámbito de las construcciones públicas) debe decir al público qué función cumple, es decir, si se trata de una oficina de correos, una estación de trenes o un ayuntamiento. En términos de la lingüística se trataría de un alto nivel de denotación y un nivel bajo o moderado de connotación<sup>136</sup> o de un “índice” que, como una señal,

---

<sup>135</sup> Trad. propia. del polaco.

<sup>136</sup> Las nociones de “denotar” y “connotar”, en términos generales, las entiendo de acuerdo con las distinciones establecidas por la lingüística general y la semiótica tal y como las define el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, según el cual “denotar” es “significar primaria- y objetivamente para cualquier hablante de la lengua” en oposición a “connotar” que significa “conllevar, además de su significado propio o específico, otro de tipo expresivo o apelativo”.

apunta hacia algo. Se halla aquí una de las diferencias esenciales entre la arquitectura y la literatura y, por extensión, entre las teorías de las dos.

El arquitecto Colin Davies indica que la primera, siendo más presente y más pública que la otra, aparentemente tiene más obligaciones tanto funcionales como estéticas (cf. 2011: 28). Mientras que el significante más común de la arquitectura sería el “índice”, para la literatura se trataría más bien del “símbolo”. No obstante, la novela actual, a la que dedicamos el análisis en esta disertación, revela mucha afinidad precisamente con el significante entendido como “índice” debido a la tendencia de las novelas más innovadoras formalmente a remitir a otros géneros, especies y soportes artísticos, por ejemplo, a la enciclopedia, al guion o al ciberespacio, respectivamente.

Otra afinidad entre las obras innovadoras de la arquitectura y la literatura contemporáneas podría ser el intento de resolver su mayor problema: su relativa impopularidad (cf. Davies, 2011: 31). Tanto los arquitectos como los escritores actuales se enfrentan con frecuencia con el rechazo de sus obras por parte del público acostumbrado a las formas reconocibles, las que denotan. Una vez rechazado el elitismo modernista, tanto arquitectónico como literario, nos encontraríamos ante dos soluciones del dilema: la complacencia con el gusto del gran público (arte únicamente denotativo, es decir, popular) o el uso de *double coding*<sup>137</sup>, tal como lo hemos comentado en el capítulo anterior.

Para poder averiguar cómo se manifiestan y cuáles son las emociones que una obra arquitectónica o literaria trasmite, es menester recurrir a la noción de la perspectiva. En la arquitectura se la califica de característica fuertemente convencionalizada –por más que imite la visión humana–, ya que “casi nunca observamos una vista de pie completamente inmóviles, con un ojo cerrado y el otro mirando en una dirección perfectamente horizontal” (Davies, 2011: 55). De modo similar, las formas literarias que supuestamente aseguran una perspectiva coherente (focalización interna, monólogo interior de un solo protagonista, etc.), no son más que meros intentos de reflejar la visión

---

<sup>137</sup> Colin Davies define concisamente el “doble código” en la arquitectura (traducible al ámbito de la narratología sin modificaciones esenciales) hablando acerca de la teoría de Robert Venturi expuesta en *Aprendiendo de Las Vegas* (1978): “[Venturi y Scott Brown] querían que su arquitectura incorporase las ambigüedades de la vida moderna siendo popular y elitista al mismo tiempo; por tanto, tendría que hablar para gente corriente en un lenguaje con el que ésta pudiese identificarse, y al mismo tiempo hablar para la gente más sofisticada (otros colegas y arquitectos competidores) en un lenguaje más elevado(...)” (Davies, 2011: 32)



o consciencia de algún personaje específico, ya que, al fin y al cabo, es el narrador quien elige lo que los personajes ven y piensan. La transcripción de la perspectiva particular efectuada por medio de las palabras no es capaz de reflejar más que convencionalmente la percepción y los procesos cognitivos humanos.

Aunque entre las obras analizadas existen varias maneras de hacer patente la actitud de los narradores hacia la materia narrada, he distinguido una tendencia general que determina las emociones que la lectura evoca en los lectores y a ella voy a dedicar la presente sección. En la mayoría de los casos, como ya hemos podido observar, los narradores tienden a distanciarse de los hechos contados. Esta postura es diferente al distanciamiento típico de la narrativa del código realista que simplemente buscaba maneras de escamotear la omnipresencia y omnipotencia del narrador, es decir, operaba dentro del marco de la mimesis orientada a crear la sensación de no mediatización de la materia narrada.

Los narradores de las novelas que se comentan en este trabajo raramente huyen de los juicios u otras manifestaciones de su presencia e influencia en el texto, probablemente debido a que en la mayoría de los casos son narradores protagonistas. Para ellos, el hilo argumental con muy poca frecuencia es sumamente importante y no es este el que expresa u obvia las posturas éticas o estéticas. Incluso si la voz narrativa se desvanece en varias ocasiones tras la aparición de narradores-coleccionistas de anécdotas, historias o viñetas (*Casa de muñecas*, *Nocilla Dream*, *Circular 07. Las afueras*, etc.). Varios narradores no prescinden de obviar sus gustos y predilecciones de modo implícito: remiten continuamente a estéticas, fenómenos y cosmovisiones preferidas y concretas y comentan su propia creación literaria directamente, o bien implícitamente.

El distanciamiento del que estamos hablando resulta una suerte de camuflaje narrativo intencionalmente incompleto y juguetón, escenificado literariamente de acuerdo con las premisas del código posmodernista en la narrativa. Podríamos decir que la actitud distanciada de los narradores hacia lo contado se hace palpable a través de tres principios estético-conceptuales principales que impregnan la mayoría de las novelas analizadas: una fuerte carga metaficcional, postura irónica y/o visión satírica del mundo representado. Todas estas cualidades se relacionan de modo más o menos directo con la dimensión cómica de las obras y a ellas está dedicado el presente capítulo.

## 5.1. Metaficción

### 5.1.1. Teoría de la metaficción

Metaficción es cuando la literatura juega con la literatura. Supongo que es una enternecedora forma en que los escritores aceptamos nuestras limitaciones, a veces nuestra impotencia, y trabajamos con los mimbres que conocemos o creemos conocer. Otra forma de verlo es como un juego del intelecto, que si está filtrado por la ironía puede resultar muy estimulante (Juan-Cantavella, 2012).

La definición más canónica y reconocible de la metaficción es probablemente la de Patricia Waugh expuesta en su libro *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Es allí donde define la metaficción como:

un término adscrito a la narrativa que, de modo autoconsciente y sistemático, llama la atención sobre su estatuto de artefacto para indagar sobre la relación entre la ficción y la realidad. Por aportar una crítica de sus propios métodos de construcción, este tipo de narrativa no solo examina las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, sino también explora la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto ficcional (Waugh, 2001: 2)<sup>138</sup>.

La tradición metaficticia en España tiene raíces muy antiguas en la obra maestra de Cervantes y luego en la narrativa de Unamuno. La novela que reflexiona sobre sí misma y sobre su estatus –la metanovela–, (término introducido por Gonzalo Sobejano) (cf. 1988), aunque casi desaparecida durante medio siglo por el predominio del realismo social, ha vuelto a la narrativa española con la llegada de la novela experimental de los años 70 (gracias a los hermanos Goytisolo), pero no arraigó plenamente y casi desapareció en los años 80 (cf. Langa Pizarro, 2000: 69-76). Las novelas como *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996) de Benjamín Prado, son excepciones que retoman las técnicas unamunianas de mezclar los niveles diegéticos con el fin de evidenciar lo ficticio de la realidad fingida.

El uso del lenguaje metaficcional, lúdico, irónico y autorreflexivo sirve para enfatizar el acto de escribir (y no su efecto), es decir, romper con la verosimilitud de modo decisivo con el fin de que los lectores se fijen en la artificialidad de la narración (cf. Wolf, 1993: 224). El hecho de que varias técnicas posmodernistas de metaficción sean

---

<sup>138</sup> Trad. propia. del inglés.

similares a las modernistas se debe a que los posmodernistas se vieron forzados a radicalizar las técnicas vanguardistas y escribir de modo radicalmente más anti-realista y anti-narrativo (cf. Best & Kellner, 1997: 132). Las interrupciones continuas de la narrativa tienen el propósito de recordar al lector que tiene que ver con un texto, con una ficción, y no con un mundo directo y no mediatizado. La narrativa posmodernista no esconde su calidad de artefacto ficticio: no finge ser objetiva (realismo) o científica (naturalismo) y no se esconde detrás de conciencias supuestamente ajenas e individuales (modernismo). Se muestra como lo que es: ficción.

De acuerdo con las observaciones de Best y Kellner, varios estudiosos de la teoría de la literatura polaca apuntan la creciente metaficcionalidad y literariedad de la narrativa contemporánea. Uno de los más destacados teóricos de la literatura en Polonia, Przemysław Czapliński, en su libro sobre la prosa polaca *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996 (Huellas del viraje. Sobre la narrativa polaca 1976-1996)* define la metaficción en términos de tres estrategias narrativas principales: el acudir a las referencias intertextuales, el desvelar directamente las reglas del juego de la creación literaria y el cambiar la manera de crear la imagen e interpretación de la realidad (cf. 1997: 115). Se trata entonces de tres tipos de relaciones que el texto contiene: con las reglas genéricas de su construcción, con otros textos y, por fin, con la realidad.

Según Czapliński, la narrativa metaficcional contemporánea demuestra una fuerte tendencia por destacar la dimensión architextual (relación del texto con las reglas del género) e intertextual (relación del texto con otros) y por ello aumenta la “autoconsciencia” de la obra literaria. El hecho de introducir a la obra este tipo de relaciones convierte lo que solía ubicarse al nivel del discurso (características que subrepticamente regían la construcción del texto) en una anécdota (se tematiza lo implícito). Por extensión, lo implícito (las reglas de la construcción) deviene el objeto de la narración (cf. Krowiranda, 2006: 17). El tercer aspecto destacado por Czapliński, la relación del texto con la realidad, se refiere al hecho de que los textos metaficcionales son capaces de calificar la realidad de ficción. Krzysztofa Krowiranda (siguiendo las líneas teóricas de Czapliński) sugiere que la conversión del mundo real en un complejo ente ficcional, estético y textual (artificial y falsificado) facilita la reivindicación de cualidades cognitivas de la literatura (cf. 2006: 17), ya que, como apunta Czapliński: “Si la realidad es una ficción, la metaficción se convierte en el lenguaje del ser; las herramientas de la metaficción (narración, fábula, protagonista) se convierten en las herramientas del conocimiento, y su terminología en categorías ontológicas” (1997: 128).

De acuerdo con lo anterior, y analizando más atentamente nuestro objeto de estudio, he observado dos maneras generales de introducir la dimensión metaficcional al texto literario: la explícita y la implícita. La distinción se parece a lo que Linda Hutcheon denomina como “overt and covert forms of metafiction” (1980: 7), es decir, formas ocultas y no ocultas de la metafiction. Según la estudiosa, las formas no ocultas muestran su autoconsciencia por medio de tematizaciones explícitas sobre su identidad lingüística y diegética dentro de los mismos textos (comentarios del narrador sobre el proceso de la escritura, por ejemplo). Por otra parte, las formas ocultas “internalizan” este proceso, es decir, son autorreflexivas, pero no necesariamente autoconscientes (los comentarios no se tematizan o evocan explícitamente) (1980: 7).

### **5.1.2. Metafiction explícita**

#### **5.1.2.1. Reflexión sobre la escritura**

Dentro de la categoría de la metafiction explícita he distinguido tres modalidades principales: la reflexión sobre el proceso de la escritura, la reflexión sobre el proceso de la transcripción de la memoria y la reflexión sobre el lenguaje narrativo.

Bajo la primera entiendo toda clase de reflexiones hechas por el narrador (generalmente narrador protagonista) o autor orientadas a presentar a los lectores el proceso de la creación literaria de la obra en sus manos. Entre las obras del corpus he decidido distinguir tres estrategias principales que sirven a esta finalidad, es decir, las que comentan explícitamente el proceso de la escritura y que, implícitamente, remiten a la novela en la cual aparecen. Entre ellas se encuentran las siguientes:

1. introducción de textos que no forman parte del texto principal, es decir, paratextos, y que generalmente pertenecen a otras categorías genéricas como artículos académicos (*Los muertos*), artículos periodísticos (*Alba Cromm*), entradas enciclopédicas (*Nocilla Dream*), etc.,
2. comentarios en los paratextos, principalmente dentro de la instancia prefacial (*Circular 07. Las afueras, Standards, Casa de muñecas*, etc.),
3. divagaciones del narrador dentro del texto principal sobre el proceso de escribir la novela en cuestión (*La trabajadora, Sebastián en la laguna, Guadalajara 2006, Un momento de descanso*)

Dado que ya hemos visto algunas muestras de comentarios metaficcionales efectuadas a través las dos primeras estrategias (1. y 2.), en este apartado me gustaría concentrarme en la tercera técnica.

Quizá el mejor ejemplo de las estrategias metaficcionales sea la novela *La trabajadora* de Elvira Navarro. Dentro de ella existen varios comentarios diseminados que contribuyen a la creación de un ambiente metaficcional de la lectura. Este hecho no parece tan sorprendente si consideramos tanto la coincidencia de la protagonista principal y la instancia narradora como la tematización del papel terapéutico que la escritura debería cumplir.

En la primera parte (el monólogo de Susana interrumpido por comentarios de la narradora), las observaciones que aparecen entre paréntesis (las pertenecientes a la narradora y no a Susana) pueden ser percibidas en ocasiones, tal y como hemos visto en el Capítulo III, como enunciados de una persona desconcentrada o mentalmente inestable. Es así porque estos comentarios, al igual que la transcripción de la conversación con Susana, provienen de la época de la enfermedad mental de la narradora. Los dos esquemas que se hallan en la página siguiente presentan la cronología de los hechos reconstruida una vez acabada la lectura de la novela (1) y la secuencia en la cual aparecen en la obra (2):

<b>(1)</b> <b>Cronología de los hechos representados</b>	<b>(2)</b> <b>Secuencia de la aparición de los hechos contados en la novela</b>
<b>A.</b> Elisa y Susana empiezan a vivir juntas	<b>I.</b> Transcripción de la conversación con Susana elaborada en el periodo en el que Elisa padecía de una enfermedad mental, primera parte de la novela (corresponde a D.)
<b>B.</b> Elisa está mentalmente estable	<b>II.</b> Primeros capítulos de la segunda parte de la novela cuando Elisa está mentalmente estable (corresponden a A. y B.)
<b>C.</b> Elisa desarrolla una enfermedad mental	<b>III.</b> Elisa desarrolla una enfermedad mental (a partir del capítulo 8, corresponde a C.)
<b>D.</b> Elisa conversa con Susana	<b>IV.</b> Elisa recuerda la conversación con Susana, capítulo 11 (corresponde a D.)
<b>E.</b> Elisa transcribe y comenta la conversación	<b>V.</b> Elisa cuenta sobre cómo transcribía la conversación con Susana (corresponde a E.)
<b>F.</b> Elisa se recupera de su enfermedad	<b>VI.</b> Tercera parte de la novela, sesión de terapia (corresponde a F.)

Tabla 5. Cronología y secuencia de los hechos representados en la novela *La trabajadora* de Elvira Navarro.

En suma, en la primera parte la voz de la narradora no se muestra como un instrumento de una autoridad fiable, sino como una voz a veces desconcertante y confusa. Entre paréntesis en esta sección aparecen, no obstante, varios comentarios metaficcionales acertados y relativos a lo narrado: deliberaciones sobre el uso de las palabras adecuadas para la descripción de algunas situaciones vitales (2014a: 16), consideraciones sobre la selectividad en la exposición del mundo representado y de los personajes que lo pueblan (2014a: 38) o especulaciones sobre el desarrollo de la acción, de los personajes y de su influencia en ambos (2014a: 16). Es allí también donde se manifiesta la intrusión metaficcional que parece demostrar de modo más emblemático la

categoría de la autorreferencialidad explícita: reflexiones sobre los límites del poder evaluativo del narrador. En el pasaje a continuación, por ejemplo, la narradora se reprocha su propia indignación ante las confabulaciones de su compañera de piso (tipografía original):

*[Aquí fruncí el entrecejo. Desde hacía un rato me asaltaba la misma objeción del principio: ¿por qué exagerar algo que yo podía comprobar?, ¿y por qué yo no aceptaba que hiciera lo que le diera la gana con el relato de su vida, que se inventara como mejor le pareciera?]*  
(Navarro, 2014a: 30).

En la segunda parte, escrita por completo desde la perspectiva de Elisa, la voz narrativa al principio es una voz fiable, organizada, perspicaz, “fuerte” y “sana”, lo que crea un contraste fuerte con la voz de la narradora de la primera parte de la novela, una voz confusa, trastornada y de poca credibilidad. Esta sección de la novela constituye una suerte de analepsis al tiempo precedente a la elaboración de la transcripción de la primera parte (*vid.* Tabla 5). A lo largo de los 17 capítulos narrados por Elisa, la protagonista desarrolla una enfermedad mental causada prioritariamente por las angustias debidas a su precaria situación económica, lo cual le obliga a empezar un tratamiento farmacológico tras sufrir unos ataques de ansiedad.

La indisposición mental al principio no influye de ningún modo en la forma de narrar. Es evidente que la narradora de esta parte había recopilado su relato posteriormente a la recuperación de sus problemas psíquicos, pero aun así, se notan las consecuencias de esta indisposición para la narración gracias a la “percepción sinestética” de la narradora. Elisa comenta algunos casos de experimentar sinestesia, casos en los cuales confunde los sentidos, pero no los pierde, lo que implícitamente cuestiona de alguna manera su supuesto estado de locura. Las experiencias sinestéticas se manifiestan textualmente en los capítulos-paseos que cuentan cómo la narradora callejea por los barrios periféricos de Madrid.

Efectivamente, tras haber escuchado la historia de Susana, observamos una condensación de deliberaciones metaficcionales. En estos comentarios que evidencian el proceso creativo se hallan varias alusiones al tema del desdoblamiento de la voz narrativa, a la potencial manipulación del lector por parte del narrador y además, la narradora pone en duda su objetividad y capacidades de distanciarse hacia el mundo representado y las historias de sus personajes. De modo sugestivo y provocativo en términos de autorreferencialidad, Elisa delibera sobre su negativa actitud hacia su protagonista que se presiente ya en la primera parte: “¿Era serio que hubiese empezado el

relato sobre Susana con una provocación? ¿Y acaso me estaba dejando llevar por un criterio conservador al considerar que había motivos más serios que otros? ¿Era justa mi visión o había sido tendenciosa?” (Navarro, 2014a: 137).

Como tantas otras veces, la narradora establece un cierto diálogo con sus lectores y socava su propia autoridad como demiurgo del mundo representado, se involucra en el debate sobre la potencialidad de la narrativa a través de la manipulación de los lectores, objetividad, justicia en la representación y tendenciosidad. El desbaratar su propia credulidad se muestra similar a uno de los rasgos típicos de la prosa de Laurence Sterne, donde el narrador, en vez de ostentar su omnisciencia y omnipotencia, indica sus propios fallos e incita al lector a ofuscarse contra sus propias “malversaciones” narrativas.

La última parte (la tercera), constituye una unidad narrativa casi completamente metaficcional, ya que consta de una conversación de Elisa con su terapeuta sin que aparezca narración no dialogada, es decir, bajo la ausencia completa de cualquier tipo de narrador. En ella, la narradora de las primeras dos partes comenta el proceso creativo de su novela y algunos elementos argumentales y compositivos. Además, el lector averigua que para Elisa la escritura se convirtió en el tratamiento de su indisposición mental en una suerte de terapia, y que la sesión terapéutica es necesaria para establecer la coherencia interna del texto que esta va elaborando. Sobre esta sección, Ángeles Encinar observa lo siguiente:

Las tres páginas escasas de la tercera parte (...) resumen los acontecimientos finales y se alude al libro escrito por ella [la protagonista]. De hecho, hay una total autorreferencialidad, pues esta conversación conformará la coda de su novela y se debate entre ellos sobre la fidelidad del texto a la realidad o la exclusiva demanda de coherencia interna (Encinar, 2014: 36).

Por introducir la transcripción fingida de la grabación de la consulta de la terapeuta, la autora implícita parece apostar por la técnica de *showing* y no de *telling* con el fin de introducir otro nivel diegético a la obra y dotarla de mayor grado de cohesión, lo que confirma la constatación de Elisa: “Lo que hay en mi novela es un personaje basado en mí, pero no soy yo (...). Para la coherencia de lo que he escrito, necesito que esta conversación ocurra” (Navarro, 2014a: 154). En el contexto de la extensión de los niveles diegéticos, las últimas páginas de la novela parecen cargadas de contenidos metafictionales por varias razones: para obviar la inconclusión de la novela, del proceso del conocimiento del otro y de sí mismo; para seguir consecuentemente con el tema metaficcional de la manipulación del lector en forma de un diálogo sin intervenciones del



narrador omnisciente y así volver a poner en duda las competencias de Elisa-narradora y, por fin, para incidir en que en muchas ocasiones la escritura, siendo una herramienta terapéutica, no necesariamente tiene que regirse por los principios de verosimilitud, autenticidad o comprensibilidad, de ahí que sea indispensable mantener una postura distante hacia lo contado.

La metaficción se evidencia también por la multitud de observaciones de la narradora acerca del proceso de la escritura de su novela. Los comentarios dedicados a las dificultades de transcribir un texto verbal se encuentran principalmente en la primera parte (el monólogo de Susana), mientras que los relativos a la diferenciación entre las voces de la narradora y su protagonista aparecen mayoritariamente en la segunda. Es también allí donde Elisa comenta directamente las etapas de la creación de la novela y de sus partes, de manera que el lector es testigo de la elaboración de los primeros metatextos<sup>139</sup> en función del comentario del proceso creativo. Esto, claramente, una vez más rompe con la mimesis y ofrece al lector una obra estructurada gradualmente y, al parecer, de modo relativamente aleatorio. En estas observaciones se manifiestan también las explicaciones de la narradora sobre el uso de los paréntesis presentes en la primera parte, lo que constituye una señal autorreferencial por antonomasia:

Tuve miedo de la cercanía de mi voz, que había puesto entre paréntesis, con la del personaje de Susana; al releerlo, especulé con que no era fruto de una incapacidad, sino de una evidencia. Me pareció asimismo que se trataba de una narración confiada por la facilidad y la ligereza con que todo se resolvía, y que además rezumaba una nostalgia que no era de Susana, sino mía, por la época en que me crié: los ochenta (Navarro, 2014a: 95).

La narradora evidencia en este párrafo la confluencia y contaminación mutua de dos voces y discursos e insiste en que su propia sensibilidad era la que plasmó el efecto final de la transcripción de su conversación con Susana, por más fiel a la palabra de su compañera de piso que quisiera ser Elisa. Gracias a este comentario sobre la proximidad de las voces la narradora involucra al lector y le implica en el debate sobre la narración, manipulación textual y el proceso de la creación de la novela, de acuerdo con las pautas establecidas por Gérard Genette. El estudioso observó que, si el carácter metatextual de la obra va ampliándose, la postura con respecto al género novelesco en general deviene más

---

<sup>139</sup> La metatextualidad la entiendo de acuerdo con la teoría de Gérard Genette, según el cual es la relación que une un comentario al texto que comenta (crítica literaria) y constituye una relación de comentario en la que un texto habla del otro sin citarlo: “es por excelencia la relación crítica” (Genette, 1989: 13).

clara y se convierte en tema central, con lo cual la obra es capaz de adquirir el carácter de texto autoconsciente (cf. 1989: 13).

Otro elemento absolutamente crucial para la comprensión de la dimensión metaficcional de la novela de Navarro es la relación entre la enfermedad mental de la narradora y sus dudas acerca de las capacidades de relatar historias ajenas sin contagiarlas excesivamente por sus propias experiencias y sensibilidad por un lado y las técnicas de narrar literarias por el otro. En un momento, Elisa quiere compartir esta incertidumbre y ansiedad con su terapeuta, pero al final se abstiene a tal confesión: “Se me pasó por la cabeza relatarle mi problema con la escritura, pero en el fondo lo que me ocurría no tenía que ver con la escritura, sino conmigo. La escritura era un escenario más de mi miedo” (Navarro, 2014a: 96). La relación entre la enfermedad mental y las dudas en cuanto al potencial cognoscitivo de la narración que absorbe la voz ajena como la propia permanece indiscutible.

Todas las particularidades de la novela (las tres aperturas, el narrador poco fiable, la parte inicial marcada por la confluencia de las voces, oposiciones y juicios del discurso de la narradora hacia el de su personaje, etc.) parecen establecer un enlace fuerte entre las deliberaciones autorreferenciales y la construcción de la obra. Podemos incluso constatar que los contenidos metaficcionales determinan la estructura de la obra y el lenguaje narrativo particular de su creación.

### **5.1.2.2. Reflexión sobre el proceso de la transcripción de la memoria**

Una modalidad particular de la reflexión sobre el proceso de escritura la representa la novela *Sebastián en la laguna* de José Luis Serrano. Como hemos mencionado en el análisis de los paratextos de la obra en cuestión, el tema central es la reconstrucción del pasado a través de trozos de recuerdos que ni siquiera el narrador mismo es capaz de organizar en un conjunto congruente. La novela trata sobre un verano (o varios, la voz narrativa no es capaz de determinarlo) que el narrador protagonista pasó en su infancia al borde del mar. Cuenta las historias vitales y sentimentales de algunos personajes desde su propia perspectiva y hace una serie de comentarios sobre el proceso de transcripción de la memoria privada al lenguaje común. Las deliberaciones del narrador sobre las invenciones y modificaciones de los recuerdos proporcionados por la perspectiva temporal del relato (posterior) se hallan no solo al inicio, sino a lo largo de todo el texto. Este hecho, combinado con el volumen de reflexiones sobre estos temas y la

frecuencia con la que ocurren, nos obliga a considerar la memoria como el tema central de la obra.

Desde el principio se introduce el tema de la verdad y la mentira y se denuncia la verosimilitud como un concepto fallido, dada la idiosincrasia de la mente humana y su propensión a intercalar los recuerdos (ya muy subjetivos) con sensaciones, percepciones y juicios organizados alrededor de una voz y sensibilidad concreta que los filtra. En varias ocasiones el narrador afirma que decir la verdad y escribir algo verdadero es una causa imposible: los recuerdos y la memoria engañan y son una construcción provisoria y pretenciosa. Se subraya constantemente que “no es posible decir la verdad, ni mucho menos toda la verdad, ni nada más que verdad” (2013: 215) y que “es imposible contar una historia sin mentir” (2013: 223).

En *Sebastián en la laguna* el tema de la verdad y verosimilitud está fuertemente vinculado con la cuestión de la ficcionalidad de modo que, hablando sobre el proceso de contar y escribir, el protagonista principal confiesa:

Pero yo no sé si voy a poder contar algo porque no se puede contar nada nunca, porque el presente se va y cuando se va ya todo es mentira o es incompleto, y lo que recordamos y lo que inventamos se mezcla (...), solo hay presente y es imposible captarlo todo en cada instante (...) (2013: 17).

En el presente apartado el narrador comenta asimismo implícitamente toda clase de técnicas narrativas orientadas a la transcripción del presente (flujo de conciencia, monólogo interior, escritura automática, etc.) que también parecen ser proyectos fallidos, dada la imposibilidad de transcribir el presente sin perspectiva ninguna, y la perspectiva siempre (según apunta) está condicionada por el implacable paso del tiempo, sea un año o un segundo. La imposición de reflexión altera hechos y sensaciones.

En varias ocasiones el narrador se muestra como un organizador incompetente de la materia narrada: lo subraya reiteradamente e incide en su propia incapacidad de determinar si los hechos contados se refieren a uno o a varios veranos: “O no todo pasó ese verano y yo lo mezclo en mi recuerdo” (2013: 29), “Demasiadas cosas para un solo verano. Pero a lo mejor fueron varios veranos y yo los junto todos ahora en un recuerdo” (2013: 111), etc. Otra cualidad particular del narrador de *Sebastián en la laguna* es que con frecuencia comenta la imposibilidad de extraer los recuerdos de la memoria de modo

exacto <sup>140</sup> y por su propia cuenta duda sobre las fuentes de los enunciados y/o enunciadores. Observemos un ejemplo particularmente interesante de la confluencia de varias voces narrativas organizadas *grosso modo* por el narrador que reflexiona continuamente sobre lo que es recordar y transcribir los recuerdos:

Se nos van haciendo cortos los días, eso decía mi madre que decían las tías de Wences, pero ellas eran dos mujeres sencillas y puede que fuera mi madre la que lo inventara, o yo mismo ahora, al cabo de tanto tiempo, el que lo inventa (...). Eso decía mi madre que decían las tías de Sebastián, pero más parece que fuera ella la que habla con sus voces, o yo mismo, tan dados ella y yo siempre a hablar por boca de otros, mucho más comedida ella y consciente de que nadie dice nunca nada verdadero, mucho más imprudente yo, siempre, pensando que seré capaz de hacerlo, que repito lo que dijeron ellas, sin darme cuenta de que no son ellas las que hablan con mi voz, sino que yo soy yo mismo, o mi madre, los que hablamos por ellas (2013: 61-62).

Como vemos, el proceso de la rememoración se cristaliza gracias a la reiteración de los mismos enunciados, de los verbos introductorios (decir, hablar, etc.) y de las mismas dudas. La narración sobre este proceso se convierte en un proceso en sí, es decir, en el objeto de la escritura que debería solucionar el problema de quién dijo qué, cuándo y si esta distinción realmente importa. O, mejor dicho, la narración impregnada por el uso del imperfecto orientado hacia la incidencia en la repetitividad de algunas acciones y enunciados –de modo parecido a la narración de *Madame Bovary* de Flaubert y *Por el camino de Swann* de Proust, donde el uso del imperfecto se vincula con el afán de transcribir el *ennui* y el proceso de la rememoración, respectivamente–, indica que el objetivo de escribir es revivir el pasado de manera idiosincrásica y sincrónica. No se da importancia especial a las fuentes y contenidos de los recuerdos, dado que la confluencia de voces es inseparable y que estas no son nada más que sensaciones de enunciados incongruentemente recordados.

Se debe apuntar también que la mayoría de los recursos, técnicas y estrategias narrativas empleados en la novela de José Luis Serrano está subordinada a (o deriva de) la temática de la memoria y su transcripción novelesca. La voz narrativa potencia la sensación de que el verdadero objeto de la narración es precisamente el proceso de la

---

<sup>140</sup> Un comentario típico sobre esta imposibilidad podría ser el siguiente: “Los recuerdos son como el agua de la laguna, tranquilos y azules, esperando, agazapados. Se calientan al sol del verano, se enfrían en invierno. De repente, se abre la compuerta y salen, tumultuosos. El agua tranquila y azul se convierte en un corriente ruidoso de espuma. Y es difícil pararlo” (Serrano, 2013: 61).

rememoración y sus implicaciones para la escritura. El estilo indirecto libre se muestra omnipresente hasta llegar en ocasiones a su modalidad extrema, donde resulta casi imposible reconocer los enunciadores. Así se consigue una polifonía de discursos que abarcan la voz del narrador y las voces de los protagonistas. La heteroglosia que deriva de la dimensión metaficcional de la novela se hace patente también gracias a una serie de estrategias de focalización particulares:

- inclusión de varios pasajes escritos desde la óptica de un *voyeur* (el narrador espía a Sebastián),
- la recurrencia frecuente de la técnica de prestación de voces (el narrador acoge en el seno de su relato las voces del entorno próximo y lo hace sin introducción previa; las indicaciones como “eso decía mamá”, “eso decía papá”, “eso decía Wences”, etc. aparecen de repente, al final de enunciados, de modo que los lectores que suponían que era el mismo narrador que contaba la historia descubren que se la contaban otros personajes),
- aparición de apartados escuchados a hurtadillas por el narrador.

El narrador de la novela se parece a una esponja que se hincha de palabras, historias, discursos y registros de los demás personajes, cuestión que instantáneamente hace hincapié en la manera de narrar y puede conducir a los lectores a la reflexión sobre la organización de la materia narrada: organización compleja, fragmentada y parecida al colaje de voces o cacofonía.

### **5.1.2.3. Reflexión sobre el lenguaje narrativo**

En varias novelas se tematiza con bastante explicitud la problemática del lenguaje narrativo. Aunque generalmente lo hace el narrador protagonista en primera persona, en algunos casos son los mismos personajes los que deliberan sobre el uso de ciertas palabras, registros y discursos.

La narradora de *Qué inmortal he sido* (novela corta que forma parte de *La nueva taxidermia* de Mercedes Cebrián) se dedica a reconstruir espacios tal y como los recuerda del pasado. Antes de empezar con la “remodelación” de un piso para que se asemeje a la casa de los padres de un antiguo novio suyo, delibera sobre el uso de las palabras adecuadas para la descripción de su actividad: “El primer escollo que debo sortear es qué hacer con los verbos «reconstruir», «recrear», «ambientar» y «resucitar»” (2011: 30).

Otras veces comenta su propio uso de algunas palabras, como si deliberara sobre cómo debería describir algunos fenómenos: “He conseguido un edredón parecidísimo en un almacén de confección para el hogar (la palabra «hogar» sugiere siempre estampados de dudoso gusto como estos)” (2011: 33).

En *Los huérfanos* de Jorge Carrión también aparece toda una serie de reflexiones sobre el lenguaje y sobre las palabras que caen en desuso, cosa sintomática si consideramos que los protagonistas y el narrador están encerrados en un búnker después del apocalipsis nuclear. El narrador protagonista está obsesionado con la conservación de las palabras que pierden paulatinamente su aspecto conceptual, el *signifié*, en un mundo donde (a causa de la destrucción) las palabras paran de denotar (dentro del mundo representado no existen elefantes así que el narrador lamenta que sea posible que la palabra caiga potencialmente en desuso). En este sentido el arte de contar, actividad a la que se dedica el narrador, está obstaculizada por la brecha entre el *signifiant* y *signifié* que en *Los huérfanos* comienza a crecer de modo tan exponencial que el narrador empieza a dedicarse a la lectura de diccionarios para no enloquecer.

También el uso particular de las barras (“pequeño/grande”, por ejemplo) en la novela de Salvador Gutiérrez Solís *Guadalajara 2006* parece pertenecer a la categoría metaficcional de reflexión sobre el lenguaje narrativo. El narrador las emplea de modo parecido a su uso común en exámenes o juegos de preguntas donde el examinado o concursante dispone de una serie de palabras o conceptos a seleccionar. Observemos algunos ejemplos: “Si la muerte le asustaba, producto del miedo/pánico/terror que los viajes en avión le producen, mucho más el hecho de que su muerte pasara inadvertida” (2007: 16) o “(...) el Escritor a Sueldo comenzó su trayectoria literaria/empresarial a los siete años (...)” (2007: 21). Aparte del evidente afán cómico, la desintegración de la voz narrativa que duda entre varias opciones o las ofrece a la selección del lector remite a la categoría tanto de juegos de palabras como de incidencia en la arbitrariedad de la óptica de la voz narrativa. La misma interrupción del flujo de la narración por la distorsión gráfica hace pensar en el uso de las palabras, sus matices, el perspectivismo y manipulación potencial orquestados por el narrador. Es muy probable que todas las reflexiones dedicadas a la selección de palabras adecuadas y su significado (sean explícitas o implícitas) tengan como objetivo romper con la sensación de mimesis que los textos podrían transmitir. En los ejemplos observados, la narración misma interpela su capacidad de descripción adecuada y destaca que el texto en las manos de los lectores se compone de un discurso artificial, tal y como los hechos relatados.

### 5.1.3. Metaficción implícita

Tal como hemos mencionado antes, la dimensión metaficcional de las obras del corpus no se limita a comentarios directos referentes al texto narrativo en cuestión o al género novelesco y la literariedad. Es posible observar toda una serie de recursos que implícitamente y metafóricamente remiten a estas cuestiones. En esta sección, como en la anterior, he diferenciado una serie de objetos de reflexión que pueden considerarse de índole autorreferencial.

#### 5.1.3.1. Reflexión sobre el género novelesco y sus técnicas de narración

Dentro del corpus de las obras analizadas existen algunas secciones en las que se reflexiona sobre qué es y qué rasgos específicos tiene el género de la novela. En *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora aparece una forma metaficcional híbrida, entre la directa e indirecta. Dentro del presupuesto paratexto<sup>141</sup> de la novela, el editor de la revista *Upman* hace toda una serie de observaciones y aseguraciones preliminares explicando el proceso de la obtención de datos sobre el caso de la policía que investiga la pederastia en la Red. Mantiene que había obtenido las autorizaciones para la publicación de las personas involucradas en la historia y que había conseguido los documentos internos generados por el caso. Una vez terminado el editorial, aparece una introducción escrita por el supuesto periodista-autor del artículo. Este hace referencias al modelo de escribir novelas del siglo XVIII y anteriores, las que se publicaban solo si el contenido era verídico (por lo cual se parecían a crónicas), porque lo único que se podía imprimir en prosa eran relatos reales y (supuestamente) verdaderos. En sus deliberaciones surge el tema de la verdad, la verosimilitud, necesidad de establecer relaciones directas entre lo real y lo ficticio, y de ahí que se pueda hablar de una dimensión metaficcional bastante directa, de algún debate con la tradición literaria y con los principios del reportaje periodístico.

El editorial, junto con la introducción del periodista, se parecen a un paratexto típico de las novelas del siglo XVIII, donde el autor explicaba el proceso de la obtención

---

<sup>141</sup> Digo presupuesto porque en realidad está escrito por un personaje ficticio. Recordemos que *Alba Comm* tiene el formato de una revista, por lo cual la introducción (editorial del número) pertenece ya al nivel del mundo representado.

de datos y aseguraba que él mismo no era más que un compilador de documentos o historias encontradas<sup>142</sup>. Dentro de la tipología de Gonzalo Sobejano, esta clase de comentarios tienen función reflexiva, o sea, abarcan cuestiones de la poética y de la técnica de escribir un relato (cf. 1989: 3). Las observaciones sobre cómo fue compuesta o encontrada la obra en *Alba Cromm* parecen de cierto modo hacer referencia a los textos canónicos de la prosa. Por su conceptualización referencial a las novelas antiguas se tematizan los límites de la literariedad, sus insuficiencias, la manipulación a la cual potencialmente padecen los lectores y lo sugestivo que puede ser relatar de modo lógico algo irreal (el futuro es irreal *per se*). La instancia prefacial de la revista también se califica de burla irónica de este tipo de afirmaciones sobre la autenticidad de la obra: la novela de Mora relata hechos futuros (apareció en el año 2010 y cuenta una historia posterior al año 2017), que evidentemente no se podrían considerar reales porque no habían sucedido en el momento de su creación. Efectivamente, el empeño en crear una novela futurista basada en documentación minuciosa (con pruebas y evidencias) parece ser una manera de ridiculizar el método periodístico, biográfico, así como todo lo que supuestamente adquiere un valor superior a la ficción literaria por presentar hechos reales.<sup>143</sup>

En *Alba Cromm* aparecen varias huellas metaficcionales implícitas que remiten a las técnicas narrativas y a la teoría de la novela. El apartado de *Alba Cromm* dedicado al proyecto literario total Digéfalo (insertado dentro de la novela bajo la categoría de secciones habituales de la revista *Upman*) tiene dimensión metaficcional. Se presenta una novela que el lector puede programar y personalizar decidiendo el destino de los protagonistas: “Cuando el lector comience a proyectar sus gustos personales sobre la historia, el texto irá cambiando automáticamente” (cf. 2010: 145-146). Una novela tal se asemejaría a novelas escritas en el ciberespacio gracias al uso de hipertextos o ramificaciones de la trama y los personajes de los personajes típicos de los juegos de rol.

---

<sup>142</sup> Aquí podríamos remitir a los paratextos de las novelas como *Cartas Persas* de Montesquieu, *Amistades Peligrosas* de Chaderlos de Laclous o *Los padecimientos del joven Werther* de Goethe.

<sup>143</sup> Dentro de este contexto, cabe destacar que en la novela de Mora la fuente de los comentarios metaficcionales directos es el narrador interno, el periodista. Un rasgo parecido podríamos encontrar en obras metaficcionales tan destacadas como *Jacques el fatalista* de Diderot y *Los monederos falsos* de Gide. Además, rasgo muy excepcional de la obra de Mora, los comentarios metaficcionales aparecen también en los apartados que no forman parte del hilo central ni del texto narrativo propio, es decir, se hallan dentro de las “secciones usuales” de la revista *Upman* que encuaderna el texto: reseñas de libros, anuncios, comentarios, etc.



En una obra así, la importancia de la verosimilitud o el azar de la historia se encontraría en el segundo plano y en el primero estaría el deseo del lector. La metaficción de este apartado es relativamente sutil, pero constituye una clara alusión al texto en las manos del lector.

La finalidad de maquetar la novela como si fuera un periódico asimismo parece remitir latentemente al tema de las técnicas narrativas novelescas porque, gracias a ella, se pretende erradicar el narrador de la obra y dotarla de alto grado de verosimilitud sin recurrir al narrador omnisciente (la novela consta de “documentos” y el narrador no es más que el organizador del material disponible). En este sentido, el análisis de la narración de *Alba Cromm* podría inscribirse en el debate sobre la supuesta supremacía de la técnica de *showing* (enseñar) frente a la de *telling* (contar).

El objetivo de los narradores que emplean el *showing* es renunciar a relatos que describen excesivamente el mundo representado (los estados emocionales de los personajes en particular), y crear una narración depurada de la presencia del narrador que enseñe los hechos de modo dramático (Booth, 1983: 3-20). Este debate, muy presente en el mundo académico anglosajón, queda perfectamente expuesto y comentado críticamente en la obra *The Rhetoric of Fiction* de Wayne C. Booth, donde el representante de la Escuela de Chicago expone los fallos de suponer que *showing* sea capaz de erradicar al narrador del relato. Su argumento contra la convicción de que el mostrar elimine la presencia de la autoridad externa al relato podríamos resumirlo de modo sintético diciendo que cualquier empeño organizador remite a los juicios y a la cosmovisión del narrador solapado<sup>144</sup>.

Ahora bien, en *Alba Cromm* el narrador propiamente dicho presta la voz a uno de sus personajes y lo convierte en el narrador interno: Luis Ramírez, el periodista, introduce en forma de un relato (*telling*) el caso de la policía Alba Cromm y de su colaboración con otro periodista, coautor de la *story*, Ezequiel Martínez Ceva. El narrador interno (Ramírez) compila una serie de “documentos” (*show*) sobre el caso (diarios de Alba, sus correos, informes de la policía, etc.). El efecto final es que el narrador propiamente dicho no solo no aparece como instancia descriptiva e informativa (primer grado de la disminución de la presencia del narrador), sino que también enseña (*showing*) de manera

---

<sup>144</sup> Según las palabras del mismo Booth: “In short, the author’s judgement is always present, always evident to anyone who knows how to look for it” (1983: 20).

indirecta (intermediada por el narrador interno) la historia (grado segundo de la disminución de la presencia del narrador). El narrador se convierte en una suerte de diseñador que no solo enseña, sino que también diseña. Aquí nos hallamos ante un recurso metaficcional muy sofisticado, ya que gracias a la conversión del autor en un arquitecto-diseñador-guía (cf. Zimna, 2005) el texto se independiza, adquiere rasgos de una construcción autosuficiente. Además, en términos interpretativos, deviene así una señal de la predilección por lo visual de la sensibilidad contemporánea y evidencia la supremacía del *showing* (típico del cine y televisión) en la realidad de hoy en día.

También en *La ciudad y los cerdos* de Miguel Espigado observamos una técnica que podría denominarse como la nueva modalidad de *show not tell*. Se hace patente en la sección donde el narrador de cierto modo “trascibe” el género cinematográfico de *making of*<sup>145</sup> al lenguaje novelesco. Por el hecho de describir secamente lo que ocurre en los planos del rodaje, el narrador se acerca a las formas de hacer experimentar al lector la trama a través de diálogos y acción. En lugar de descripciones elaboradas y cargadas de, por ejemplo, adjetivos valorativos que indiquen las elecciones subjetivas del narrador omnisciente, surge la prosa “seca” del *showing*. Como vemos, se trata de una modalidad más evasiva y escamoteadora de este tipo de narrador, gracias a la cual el lector debe tener la sensación de ser testigo de lo contado más que receptor de una narración prefabricada a fin de ser leída. Como el aparato por el cual se graba el *making of* es un Iphone y no una cámara, podemos suponer que se trata, otra vez, de una reelaboración e ilustración satírica de esta técnica particular.

También los personajes comentan cuestiones técnicas del rodaje que indirectamente parecen vincularse con las estrategias de narración. Uno de los directores del documental, por ejemplo, divaga en una entrevista sobre la hibridez de los géneros cinematográficos y el traspaso de los límites entre lo ficticio y lo real: “Mezclamos géneros, mezclamos realidad y ficción, mezclamos de todo, es como... como uno de esos cócteles que haces con los culos de todo lo que te queda (...)” (Espigado, 2013: 83). Evidentemente, el narrador de la novela critica de manera indirecta el mestizaje de los géneros literarios, acusándolo de incorporar elementos azarosos, ya que lo que precede a esta observación es la descripción de una escena grotesca, en la que las monjas atacan a los ciudadanos de Helmantic City. Esto, por su parte, provoca el asombro de una

---

<sup>145</sup> *Making of* es una suerte de documental sobre cómo se ha rodado una película.

extranjera que no es capaz de entender la concepción “particular” del género documental de sus creadores.

En *La ciudad y los cerdos* aparece asimismo una crítica implícita del código literario de realismo. Existen enunciados de los personajes que exponen las insuficiencias de las estrategias realistas, como aquella del consejo de Max Francia a una joven documentalista: “Solo un consejo para tu documental: la verdad no importa, lo único que importa es la realidad. Y para mostrar la realidad, más te vale contar unas cuantas mentiras” (Espigado, 2013: 116). En esta observación parecen resumirse las dos cuestiones metaficcionales más presentes en la novela: la falta del interés por las cuestiones sociales y la estética más adecuada para su tratamiento. Por un lado, se sugiere que el realismo, tanto en su forma verista con intrusiones del narrador, como en la forma más depurada según las propuestas de Henry James, ya no es capaz de describir y criticar la realidad social como solía serlo en el pasado (un guiño a los lectores que conocen la literatura española de la posguerra). Por el otro, podríamos deducir que la huida de las cuestiones sociales al mundo de las formas refinadas convierte a la novela en un artefacto que pierde su validez en el debate socio-político actual. De ahí que la forma más adecuada, implícitamente (también por la dominante estilística de *La ciudad y los cerdos*) sea la sátira.

Esta es capaz de evitar la nostalgia desbordante gracias a las técnicas realistas tradicionales de representar el mundo y servirse de los recursos narrativos más contemporáneos, sin dejar de enredarse en construcciones novelescas incapaces de fomentar el debate sobre la realidad social y política actual. Tal suposición parece tanto más válida si consideramos otra “excursión” metaficcional implícita del narrador. En una de las conversaciones del director con el presentador, este último, Enric, acusa de absurdo lo que viene grabando Max, el director. Tras terminar el rodaje de una escena sobre los parados del Helmantic City, en la cual se enseña a los espectadores la nueva generación de “estos «parásitos» [en los que] aflora hoy un nuevo estilo de vida menos relacionado con la producción y más con la autorrealización y la búsqueda de la paz interior” (Espigado, 2013: 87), Enric se asombra y califica lo grabado de absurdo, a lo cual el director responde “de eso se trata”. Es posible leer ese pasaje desde la perspectiva de la crítica de la tendencia literaria, muy presente en algunas obras de otros escritores

jóvenes<sup>146</sup>, que se caracteriza por el presupuesto desinterés por las cuestiones sociales y por el apostar por efectos estéticos sin pretensión explícita de cambio social.

Como en la mayoría de los casos de las novelas comentadas, la dimensión metaficcional de la novela *Un momento de descanso* de Orejudo es de índole mayoritariamente implícita, lo que significa que las intrusiones directas del narrador en función del proceso de la creación literaria son bastante escasas. El hecho de que la novela pertenezca parcialmente al género de *campus novel*, con todo un repertorio de alusiones literarias, teóricas y relativas a la formación académica del narrador-catedrático, sugieren que los varios juegos con los estilos y códigos literarios implican que estos recursos y discursos sean referencias metaficcionales. No obstante, me gustaría insistir desde el principio en que la autorreferencialidad de *Un momento de descanso* es muy sutil y no sobrecarga la narración, es decir, funciona en el marco del *double coding*: no oscurece las historias contadas y es posible prescindir de ella y seguir disfrutando del nivel argumental de la obra. En pocas palabras, la metaficción orejudiana es muy poco ostentosa y probablemente perceptible como tema central de la novela solo para personas interesadas en cuestiones de la teoría de la literatura.

El narrador orejudiano con frecuencia introduce comentarios metaficcionales latentes gracias a la intensidad y repetición del uso de algunas estrategias y recursos narrativos típicos de códigos y estéticas específicas y relativamente fáciles de reconocer. En algunos apartados parece burlarse de la prosa lírica a través del abuso de algunas figuras y tropos asociados normalmente con esta clase de creación literaria como apóstrofes, metáforas rebuscadas o conmutaciones (*cf.* Orejudo, 2012: 67). En otras ocasiones, y con bastante frecuencia, el objetivo de la burla metaficcional es el código realista, sus pretensiones objetivistas y el detallismo superfluo. Por lo visto aparecen dos tipos de implícitos comentarios metaficcionales críticos hacia este código particular: descripciones cargadas de una exuberancia increíble de detalles por un lado, por el otro, el recurrir a la narrativa fantástica, gracias a lo cual se facilita la introducción de la metaficción en el nivel argumental de la obra.

---

<sup>146</sup> Podría tratarse de algunos textos narrativos de Fernández Mallo, Mora, Juan-Cantavella, etc., a los que el autor real, Miguel Espigado, conoce perfectamente por haber reseñado la mayoría de sus obras en su blog (<http://elespigado.com/>) y en el espacio de crítica literaria digital *Afterpost* (<http://afterpost.wordpress.com/>), al igual que gracias a su colaboración con ellos en algunos volúmenes de la revista literaria *Quimera*.

Ahora bien, los apartados que presentan hechos, ambientes o personas evidencian la referencia directa a la técnica predilecta de los realistas: la descripción a través del contexto (*milieu*). Es evidente que la contextualización es una de las técnicas narrativas más hábiles a la hora de caracterizar a los personajes sin recurrir a constataciones y descripciones directas por parte del narrador. No obstante, la introducción de, por ejemplo, datos numéricos, como el número del aula, de la silla, etc. donde se encontraba uno de los protagonistas, que no influyen de ningún modo en el argumento ni en la exposición de los personajes, producen un efecto cómico y ridiculizan los extremos de la caracterización basada en la descripción detallista del contexto más cercano a los personajes.

El otro recurso metaficcional lo constituye el recurrir a la estética de lo fantástico, que también ofrece una visión burlona del código realista en la narrativa. En un momento, el narrador protagonista toma parte en una experiencia medicinal y obtiene un poder sobrenatural: la capacidad de oír los pensamientos de los demás, ver lo que normalmente queda oculto y, además, conocer tanto el futuro como el pasado de todos los que lo rodean. En términos narratológicos, se convierte en el narrador omnisciente con acceso a todo tipo de datos sobre el mundo (representado) y las personas (personajes) que lo rodean, inaccesibles a los demás entes que pueblan la novela. El siguiente apartado explica el poder sobrenatural del narrador protagonista sorprendido por sus capacidades nuevas:

[uno de los ingenieros] tenía una herida en el dedo meñique y yo sabía cómo se había hecho esa herida, podía ver el momento, la pelea con su esposa, todo. La información venía como un meandro entrecortado, primero tenue, pero enseguida la señal telepática, o lo que fuera aquello, crecía hasta convertirse en un torrente de datos precisos y detalles realistas que me desbordaba. Sólo se apartaba cuando apartaba la vista (Orejudo, 2012: 127).

El malestar provocado por los poderes sobrenaturales apoya mi tesis, según la cual la omnisciencia en la narración es un recurso despreciado por el narrador. El hecho de que el conocimiento completo de todas las personas que le rodeaban conllevó una crisis mental y la pérdida de la capacidad de distinguir entre la realidad y la imaginación, también indican implícitamente el desdén hacia este modelo narrativo. No obstante, las capacidades fantásticas del narrador tienen también implicaciones para toda una parte de la novela y modifican sustancialmente la voz narrativa. Los conocimientos sobre los demás que le llegan involuntariamente al narrador fragmentan la narración, ya que con

frecuencia el flujo de conciencia del narrador se ve intercalado por otro, como si se tratara de una interferencia de otra frecuencia de las ondas de la radio:

Indignadísimo, tomé el tren de las 12:01. Me senté al lado de un hombre que acababa de cenar con su mejor amigo. Todos los meses desde hace veintiún años (sin contar 1979, que tuvo a su anciana madre en casa) cenaban en un restaurante cercano de Teaneck, se tomaban una copa y se ponían al corriente de sus vidas (Orejudo, 2012: 133).

Como vemos la voz del narrador se desvanece, su propia historia pasa al fondo y de repente la voz del otro empieza a apropiarse de la suya. Este recurso interesantísimo es una buena ilustración de la metaficción que introduce debates sobre las técnicas de narrar, las modalidades del narrador y sus implicaciones para la recepción del texto. Este paso de la narración homodiegética de la variante narrador protagonista al narrador omnisciente y su vinculación con la apropiación sobrenatural (¡!) de la voz ajena, remite al debate metaficcional sobre los límites de la objetividad en la representación narrativa. Se pone en duda tanto la capacidad del narrador omnisciente, omnipresente y demiurgo, como las insuficiencias del narrador protagonista cuya voz dominante no debería desviarse hacia otros personajes.

El recurrir a la estética de lo insólito<sup>147</sup> que al final se desvanece y neutraliza gracias a una serie de explicaciones racionales de los hechos sobrenaturales, también sirve a los fines metaficcionales. A pesar de que los poderes fantásticos del narrador protagonista se explican “racionalmente” dentro del marco de una invención científica relativamente aceptable para los lectores, su valor de comentario autorreferencial es indudable. El lector averigua que los supuestos poderes de trascender las consciencias e inconsciencias de otras personas fue el efecto de una experiencia científica, cuyo objetivo era extender la imaginación del sujeto y animarlo a escribir, es decir, sublimar las nuevas experiencias y convertirlas en arte. Al no poder hacerlo, el Orejudo novelesco decide aprovecharse de sus poderes en su trabajo académico y comienza a escribir artículos basándose en textos literarios y teóricos que nunca habían sido escritos ni publicados, pero, como afirma el narrador protagonista, deberían haber sido escritos.

---

<sup>147</sup> Lo insólito lo hemos comentado en el Capítulo IV. Recordemos brevemente que en la *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov distingue tres categorías para el análisis de la literatura de éste género literario: lo fantástico (propio), lo maravilloso y lo extraño (insólito). Lo extraño aparece cuando se proporciona una explicación racional de lo sobrenatural (sueños, alucinaciones, etc.), es decir, lo insólito se revela comprensible por su adecuación a las experiencias comunes, es lo sobrenatural explicado (cf. Todorov, 1981: 33).

Este procedimiento provoca un fuerte rechazo en los círculos científicos de la corriente posmoderna y cierta indulgencia entre los “profesores más veteranos”. De este modo, la expansión del imaginario del narrador protagonista se vincula con las cuestiones metaficcionales de los simulacros, de la diferenciación entre lo real e imaginario, de la locura y, por consiguiente, de las capacidades de la narrativa a la hora de reflejar la realidad. También remite a la temática de obras literarias autoficcionales que juegan con la técnica de mezclar lo real con lo imaginario (cf. Orejudo, 2012: 139-145; 171). La constatación final del narrador protagonista sobre las consecuencias de haber conseguido el don de la imaginación expandida ilustra en cierto modo los postulados de Baudrillard de asumir la existencia en el mundo de simulacros: “(...) al final comprendí que obsesionarme con distinguir nítidamente entre realidad e imaginación era un error operativo y conceptual que además conducía a la neurosis” (Orejudo, 2012: 144). La aceptación e integración de esta supuesta dicotomía libera las fuerzas artísticas del narrador protagonista quien finalmente publica su primera novela, lo que constituye una señal metaficcional sobre el proceso creativo del narrador protagonista y del autor real de la novela, ya que los títulos de las obras publicadas por los dos coinciden.

Entre las novelas analizadas se halla también una que parece reflexionar implícitamente sobre los poderes del narrador y sus capacidades de organizar el mundo representado e influenciar en la percepción de este. En *La trabajadora* de Elvira Navarro podemos observar cierta inversión de la posición tradicional del narrador omnisciente y narrador-epicentro de la conciencia. El recurso consiste en que la narradora protagonista, con la progresión de su incapacidad mental, empieza a obsesionarse con el tema de la vigilancia, informando en varias ocasiones sobre su sensación de ser objeto de observación tanto por parte de una instancia vigilante imprecisa, como de su compañera de piso, Susana (cf. Navarro, 2014a: 79, 82, 89).

La enfermedad mental de la coinquilina parece contagiar a la narradora (al igual que la voz de la narradora está contagiada por la voz de Susana, cosa que hemos visto anteriormente), ya que, como se nos informa, la compañera de piso tuvo experiencias con la supuesta vigilancia: se sentía vigilada a causa de una experiencia traumática (supuestamente fue testigo de un tiroteo y de la matanza de treinta y dos compañeros de clase suyos). El tema de la vigilancia entronca también con la débil fiabilidad de la narradora, ya que no solo refleja su neurosis, sino que también demuestra la incapacidad de observar y relatar sobre el mundo externo. La obsesión con los temas de vigilancia y victimización combinadas con la actitud derrotista de las protagonistas derivan de la

enfermedad mental y son típicas del síndrome de la mentalidad de asedio (*siege mentality*)<sup>148</sup>.

En este contexto, podríamos considerar el tema de la vigilancia como una metáfora triple: de la crisis económica en España (percepción de escasa seguridad de los habitantes), de la crisis mental de las protagonistas y de la crisis metaficcional relativa a los grandes relatos. Es muy probable que en el presente caso se trate precisamente de una señal metaficcional que indique que los procesos de la disociación y debilitación mental de la protagonista (narradora) estén relacionados con el cuestionamiento indirecto tanto de la fuerza de la instancia de la voz narrativa de los metarrelatos, como de sus capacidades de escribir.

### 5.1.3.2. Reflexión sobre una novela concreta

Aunque parezca artificial la distinción (y separación nítida) entre la reflexión metaficcional sobre el género novelesco y sus técnicas por una parte y la reflexión sobre la novela concreta por otra, es menester observar algunos casos donde la diferencia queda o bien clara o es significativa. En la sección sobre la estética posmodernista, ya hemos visto que en *El genuino sabor* de Mercedes Cebrián se halla una dimensión burlona y metaficcional a la vez, ya que se ridiculiza implícitamente el enciclopedismo (detallismo) y las explicaciones excesivas, ambas remitentes al código realista en la narrativa. Sin embargo, existe también una muestra de comentario metaficcional implícito que ilustra perfectamente la modalidad de reflexión metaficcional acerca de la obra en cuestión.

En un momento, describiendo la actitud de la protagonista hacia una manifestación, la narradora parece comentar de modo indirecto el principio constructivo de la obra diciendo que: “Su estancia en Londres se parece más bien a eso, a haber participado en una manifestación donde no se realiza nada específico salvo pequeños actos costumbristas” (Cebrián, 2014: 141). Si tenemos en cuenta que la obra de Cebrián es una construcción en forma de anécdotas, viñetas y escenas cotidianas sobre la vida de la protagonista en Francia y Gran Bretaña y que carece de un hilo argumental fuerte,

---

<sup>148</sup> Los psicólogos, entre ellos los expertos del tema Daniel Bar-Tal y Dikla Antebi, argumentan que este síndrome implica que alguna comunidad o persona está convencida de que el mundo externo (o grupo específico) tiene malas intenciones, quiere hacerles daño y de que es necesario unirse contra la opresión y agresión potencial para romper con la sensación de aislamiento y soledad (cf. Bar-Tal & Antebi, 1992: 634; Bar-Tal, 2011: 996-1000).



entenderemos que este comentario supuestamente aleatorio tiene una carga precisamente metaficcional.

En *La trabajadora*, la metáfora del bricolaje parece una señal similar. El objeto artístico preferido de Susana (el mapa-bricolaje) se relaciona con uno de los principios constructivos de la obra que es la incongruencia de datos disponibles sobre la protagonista (han sido adquiridos de modo aleatorio y a través de historias que carecen no solo de cronología, sino también de verosimilitud).

En *Mi gran novela sobre La Vaguada* de San Basilio el narrador protagonista evoca casi constantemente su proyecto novelesco que debería ser una “novela total”: habla con los demás personajes sobre su proyecto, en su flujo de consciencia lo tematiza, otros personajes lo comentan, etc. El apartado a continuación habla sobre las premisas de la novela por escribir y ejemplifica las dudas que el narrador tiene acerca de su esencia, formato y contenido:

(...) yo siempre estaba metido en el mismo y único proyecto de una gran novela cosmos sobre La Vaguada y cuando Fernando me hacía indagaciones estructurales o metodológicas, qué tipo de novela era, larga o corta, fácil o difícil, yo siempre decía que mi novela no tenía una estructura clara y que ésa era precisamente su estructura, lo cual era mentira: tenía que trabajar más y, sobre todo, tomar ciertas decisiones y la idea misma de tomar decisiones me horrorizaba (...) (San Basilio, 2010: 86).

Aunque todas las evocaciones y la referencia que acabamos de citar evidentemente no se refieren a la novela que el lector está leyendo (sino a un proyecto sustancialmente más complejo), la autorreferencialidad relativa al texto en cuestión queda obvia. El título de la novela en las manos del lector coincide con el título del proyecto literario y es un título irónico (como hemos visto) porque anuncia una “gran novela” y en realidad presenta un texto humilde y modesto que, por la recurrencia del tema de la escritura “grande, noble y culta”, ridiculiza esta clase de proyectos artísticos y los califica implícitamente de desproporcionados en el contexto cultural de hoy en día. Lo hace de modo indirecto dado que el gran proyecto novelesco acabó sin salir a la luz.

## **5.2. Ironía**

La noción de ironía en la teoría de la literatura ha sido trabajada por una multitud de estudiosos y parece supérfluo volver a presentar sus modalidades y definiciones conflictivas. Para nuestros fines lo importante es retener que es una calidad de estilo orientada a crear una discrepancia entre el sentido literal y el sentido real de un enunciado

y que, además de servir a fines cómicos, también funciona (especialmente a partir del Romanticismo) como herramienta de distanciamiento hacia las contradicciones y opiniones conflictivas en lo referente a la cultura y cosmovisión. Estas discrepancias, según la teoría de la ironía, pueden ser desenmascaradas, dominadas o reconciliadas precisamente gracias a la creación artística marcada por la actitud irónica (cf. Okopień-Sławińska, 1998c: 221-222).

En *Los muertos* podemos observar una muestra interesantísima de metaficción implícita que se conjuga con la postura burlona hacia los fundamentos cognoscitivos (y, por extensión, filosóficos como tal) de la narrativa modernista. Para comprender la inversión irónica del proceso de la cognición representada en el mundo de la novela, es necesario recordar que, según Brian McHale y sus seguidores, la dominante del código modernista era epistemológica, es decir, las preguntas esenciales para los creadores de esta formación literaria eran: ¿cómo interpretar el mundo?, ¿quién soy yo?, ¿qué es lo que uno puede saber?, ¿cómo se trasmite el conocimiento de un sujeto a otro?, ¿cuáles son los límites del conocimiento?, etc. (McHale, 2001: 9)<sup>149</sup>. La lógica del modernismo era entonces la de una novela policiaca, un género epistemológico por excelencia, donde el objetivo era encontrar el sentido de algunos valores humanos esenciales como la moral (*Corazón de las tinieblas* y *Lord Jim* de Joseph Conrad) o la investigación sobre la identidad (*Ulysses* de James Joyce, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *El hombre sin atributos* de Robert Musil). El juego literario irónico en *Los muertos* consiste precisamente en invertir a nivel global la premisa epistemológica del modernismo.

Al parecer, la búsqueda de la identidad de los “nuevos” que llegan al mundo paralelo de la novela sin saber quiénes son ni de dónde vienen se parece al proyecto epistemológico modernista. Se informa a los “nuevos” que es posible recuperar las memorias perdidas si se recurre a un adivino capaz de resucitar trozos de la vida pasada. El personaje principal (Nuevo) inicialmente no se interesa excesivamente por su pasado y por su identidad; su primer sueldo lo gasta en un burdel y no en una oficina de adivinas, cosa que podría permitirle descifrar su personalidad. Sin embargo, como descubrimos en adelante, el protagonista acude a Samantha para descubrir sus raíces. Aun así, el tema de

---

<sup>149</sup> McHale apunta que los temas modernistas (circulación del conocimiento, límites del conocimiento, etc.) se ponían de relieve gracias a las técnicas de: yuxtaposición de perspectivas, focalización de todas las pruebas a través de un solo centro de conciencia, monólogo interior, cronología dislocada, detención de información, etc. Las técnicas y las formas modernistas *simulaban* las dificultades relativas a la accesibilidad del conocimiento, su fiabilidad y sus limitaciones (cf. McHale, 2001: 9-10).

la identidad no le importa al Nuevo de modo excesivo. Aunque la obra parece transformarse en una novela policíaca, con el protagonista-detective investigando su pasado y su vida interna, la búsqueda epistemológica del personaje principal adquiere premisas puramente pragmáticas: el Nuevo quiere sobrevivir en un mundo hostil. Las premisas idealistas de la investigación del mundo interior se transforman en un cínico anhelo de supervivencia, cuestión que se enfatiza por el hecho de que asume una identidad errónea, incongruente con la “verdadera”, para salir adelante.

Además, si consideramos que la novela está poblada prácticamente por completo por personajes que buscan su identidad y su pasado (todo el mundo es detective) sugiere una cierta ironía frente al propósito cognoscitivo modernista. El narrador parece ridiculizar el autoproclamado papel de líderes espirituales que los intelectuales (escritores) modernistas asumieron, ya que dentro del mundo representado cada uno está interesado en descubrir su identidad y conocerse a sí mismo con más o menos éxito y con premisas más o menos éticas.

Un lector consciente de los debates sobre la supremacía de la “cultura alta” que siguen vigentes hoy en día (recordemos que la obra se parece al formato de una serie televisiva) puede apreciar esta manera sutil de afirmar la democratización de la epistemología anteriormente privada, individual y elitista. En la novela de Carrión todo el mundo es capaz de introspección y esta introspección masivamente asequible y deseada indica que el elitismo cognoscitivo es un anacronismo. La dimensión metaliteraria de la novela de Jorge Carrión demuestra que la inmersión completa, es decir, de todos los personajes representados, en la búsqueda epistemológica, no constituye un acto de afirmación de los postulados modernistas, sino es su inversión irónica. En este sentido la obra de Carrión ilustra lo que Celia Fernández Prieto denomina como multiplicación y confusión de los niveles enunciativos en textos marcados por el tono irónico, ya que en *Los muertos* la ironía efectivamente “acentúa los desdoblamientos de autores y narradores, y regula la distancia moral y afectiva del autor con respecto al narrador y los personajes, del narrador respecto a los personajes y a sí mismo, de los personajes entre sí, y cada uno con el lector” (Fernández Prieto, 2004: 115).

En *El genuino sabor* de Mercedes Cebrián, el tono irónico impregna casi la totalidad de la obra y, otra vez, se relaciona con su dimensión metaficcional. Para comprenderlo, es necesario hacer un breve análisis de la manera de narrar la historia. En términos narratológicos, la historia está contada por una narradora omnisciente, aunque la

consciencia que focaliza es mayoritariamente la de la protagonista, de modo que la voz de la narradora generalmente no se aleja del epicentro de los enunciados.

Además, la omnisciencia de la narradora está limitada también por el repertorio incompleto de datos sobre el mundo representado del que la narradora dispone: se pregunta por el futuro de sus personajes, por la esencia de sus relaciones con otros personajes y por los fenómenos que viene representando. Un buen ejemplo de este procedimiento es la siguiente duda sobre el nivel de intimidad entre la protagonista y su amigo: “Pero Isidro, el que probablemente sea el mejor amigo de Almudena, no repara en esas menudencias genéticas (...)” (Cebrián, 2014: 26). Este dudar implica que la narradora no dispone de un volumen de datos sustancialmente mayor a aquel de su protagonista y no la supera en términos de su propia conciencia<sup>150</sup>. Gracias a esta señal de “humildad” narrativa, se restringe la presunción y pretensión de la omnisciencia, lo que facilita el establecimiento de un enlace más directo con el lector por un lado y se vincula con la tendencia general de ironizar sobre el mundo representado por el otro.

Es precisamente el tono irónico combinado con el estilo enciclopédico el que impregna la totalidad de la obra y está visible desde la apertura de la novela. En ella, la narradora presenta y comenta sarcásticamente la asignación de puestos del cuerpo diplomático en diferentes ciudades del mundo. La voz narrativa es la de una experta que conoce este ambiente social particular, pero su posición no es exactamente la de una persona involucrada debido a algunos factores que la alteran: sarcasmo, carácter verbal de algunos enunciados y posicionamiento cercano a las opiniones de los que funcionan fuera del mundo de las embajadas. Dado que considero las primeras frases y los primeros apartados de la novela sintomáticos y paradigmáticos de la totalidad de la obra, me gustaría observar y analizar detalladamente la primera unidad narrativa de *El genuino sabor*, es decir, la breve descripción del ascenso profesional en los círculos diplomáticos porque, en mi opinión, por la intensidad de señales denotativas, precisamente allí y desde el principio, se hace patente la presencia de una narradora muy particular:

El ministerio de Asuntos Exteriores asigna destinos a los miembros del cuerpo diplomático, y, pum, cada uno de los seleccionados sale disparado rumbo a la ciudad que le toca según sus

---

<sup>150</sup> Lo que se da con frecuencia en la narrativa que combina la omnisciencia con la superconsciencia, es decir, cuando el narrador posee poderes que sobrepasan las capacidades naturales de los seres humanos y adelanta los procesos mentales de los personajes, los hechos futuros o tiene acceso a consciencias no humanas.

méritos y años de servicio (...). La esposa de un diplomático de carrera sabe que esto [la mudanza] le esperará repetidas veces a lo largo de su vida; lo sabe y lo paladea («¿Qué hacemos con los juegos de sábanas de hilo; compramos allí unos nuevos?», «De verdad quieres que nos llevemos las dos mesillas de noche?»). Igual que haberse casado con un torero no es, pero casi: al principio al diplomático lo destinan a enclaves difíciles y conflictivos (...). La cosa mejora años después: tras el periplo por Argel o Nairobi, los destinos les acercan a Europa periférica –Letonia, Hungría, Malta– o a países *importantes* de América Latina como México, Argentina o Brasil. Pero no será hasta mucho tiempo después (...) cuando los destinos más golosos les serán ofrecidos. Los lugares exentos de males endémicos, de mosquitos transmisores de enfermedades; las metrópolis oficiales del mundo, desbordantes de arte y de cultura: Londres, Berlín, Nueva York, esas que están siempre en la mente de todos. “«Qué bien vive esta gente», es el comentario casi inevitable de muchos cuando la conversación gira en torno a embajadores y cónsules (Cebrián, 2014: 13-14)

Todos los rasgos distintivos de la narradora de *El genuino sabor* quedan expuestos en este apartado inicial. La pericia de la narradora en la materia contada se manifiesta por el hecho de que a lo largo de este apartado aparece una serie de datos necesarios para la comprensión de la especificidad de la carrera diplomática, su desarrollo y su desenlace. La carrera “clásica” está expuesta de modo estereotipado, casi como si se tratara de una tragedia griega correctamente construida. Esta última característica remite al uso frecuente de los tópicos que la narradora tiende a desbordar tras ofrecer descripciones técnicamente ágiles, irónicas e innovadoras de fenómenos comúnmente conocidos o de procesos estandarizados.

El carácter verbal y corriente, que establece un enlace directo con el lector, está asegurado gracias al uso de la onomatopeya (“pum”), cursiva (visualiza el texto, como si fuera un guiño al lector: “países *importantes* de América Latina”), y citas “en directo”, no mediatizadas por la apropiación de la voz ajena en forma de, por ejemplo, estilo indirecto. Las citas de la esposa anónima de un diplomático que se ocupa y emociona más por las cuestiones del menaje y de la mudanza que por el destino y su especificidad cultural, ilustran el tono irónico de la narradora. Lo refuerza la comparación cómica entre el oficio del embajador y torero, según la cual en ambos estratos laborales primero se consiguen puestos en las partes peligrosas del mundo (de la plaza de toros) que no disfrutaban de mucho prestigio, para luego llegar al centro geopolítico (de la plaza de toros).

El tono evaluador de la narradora viene disimulado gracias a la imitación del estilo informativo, enciclopédico y típico de un informe que, a continuación, se auto-descompone gracias a la ironía, de modo que, al fin y al cabo, los lectores obtienen la

visión y opinión personal de la narradora sobre todo lo que describe (en este caso, sobre un grupo profesional) Así, a través de apartado citado, averiguamos que (según dice indirectamente la narradora), para la mayoría de los diplomáticos, el viaje al extranjero se convierte en una vivencia superficial, llena de experiencias típicas del turismo voyeurista y no participativo que, en total, no tiene mucho valor cognoscitivo (cosa que se relaciona con las futuras aventuras de la protagonista obsesionada con “sabores genuinos”).

Al final de la sección citada observamos el último rasgo típico de la narradora: el continuo intento de mantenerse en la esfera de lo común y corriente, es decir, dentro de la perspectiva externa hacia lo contado. En este caso concreto, se le ofrece al lector una visión del mundo de la diplomacia (supuestamente) tal como se lo imagina un hombre medio (“un comentario casi inevitable cuando la conversación gira en torno a embajadores”). En total, queda claro que la narradora se coloca a sí misma en una posición específica, la de una experta sardónica y comentadora perspicaz de todo aquello que se puede escapar a los ojos. Se trata de una narración ecléctica, de una mezcla del narrador omnisciente, realista (tipos, estereotipos, detalles cotidianos, *miliueu*, etc.), narrador involucrado, comentador e irónico. El apartado inicial que contiene la exposición tan comprehensiva y clara de la especificidad de la narradora de la obra, programa la lectura de la totalidad y es sintomático del modelo de narrar escogido para relatar las aventuras de Almudena.

Sin embargo, el tono irónico de la novela de Cebrián trasciende la especificidad de la voz narrativa que acabamos de comentar y en ocasiones se manifiesta gracias al uso de la prolepsis. En la teoría de la narrativa se distinguen dos recursos principales que anuncian hechos futuros de la historia: la prolepsis y el presagio. La primera, siendo un recurso mayoritariamente posmoderno (rompe con la mimesis, revela sucesos que podrían sorprender al lector, etc.) prefigura un evento futuro o anticipa algunos sucesos futuros y así rompe la cronología del relato (conocemos los hechos del porvenir antes de que acontezcan). Además, puede tomar formas más y menos invasivas desde el punto de vista de la insolencia del narrador. El presagio, por otra parte, no predice explícitamente los eventos futuros. Es un indicio de algo que puede suceder y proporciona información parcial, o, como lo describe metafóricamente Seymour Chatman, es un recurso de

“sembrar satélites anticipadores” (cf. 1978: 60)<sup>151</sup>. Una serie de presagios latentes puede crear ciertas expectativas en el lector y fijar su atención en un evento de modo que se distraiga de otros hilos que al final resulten más sorprendentes que aquel presagiado por el narrador.

En *El genuino sabor* aparecen ambas modalidades de “predicciones”. Una muestra de prolepsis poco intrusiva podría ser esta: “Y cuando Almudena celebre su cumpleaños en Londres, unos meses más tarde, Klaus será uno de sus invitados –y esto ella lo supo desde el día que se conocieron– porque así funcionan los vínculos en la ciudad extranjera (...) (Cebrián, 2014: 71). Aquí, la prolepsis aparece escondida detrás de los pensamientos o suposiciones de la protagonista (estilo indirecto libre), sin que la narradora intervenga directamente e informe lo que acontecerá a continuación. En algunos casos la prolepsis sirve para fijar la atención de los lectores en un evento concreto y así subrayar su importancia. En otras ocasiones se trata de un juego posmodernista, ya que la narradora alude a algo que parece tener gran importancia. La narradora construye unidades narrativas “marcadas” visualmente (se distinguen del resto del texto gracias a su carácter visual que comentamos antes) que parecen tener importancia, pero, al fin y al cabo, resultan insignificantes. Lo demuestran los ejemplos de prolepsis presentes en las entradas del “diccionario biográfico de la presencia española en Londres” que evocan a personalidades supuestamente relevantes (por ser dignos de una entrada en un tal diccionario), pero que al final resultan ser personajes episódicos, amigos sueltos de la protagonista, y cuya importancia para el argumento y temario es nimia.

El uso de la prolepsis en la novela de Cebrián sirve para disminuir el efecto de asombro ante algunos sucesos y, por siguiente, se convierte en un recurso muy útil para fijar al lector en la dimensión reflexiva y anecdótica de la novela. Desvelando algunos hechos futuros, la narradora parece invitar a abandonar cualquier expectativa de clímax y rumbo argumentales. Se retarda la narración con el fin de transformar la trama en mera excusa para deliberaciones y observaciones no orientadas a desarrollar el argumento. Efectivamente, la narradora prescinde de despertar la curiosidad para que la atención de los lectores no se distraiga de los elementos reflexivos y digresivos que para ella presentan más interés que el hilo central. Gracias a este recurso es casi imposible fijarse

---

<sup>151</sup> En casos extremos, los presagios quedan tan implícitos que no es posible darse cuenta de ellos antes de que la historia revele ciertos detalles que faciliten su desenmascaramiento, es decir, se comprenden en retrospectiva.

plena y únicamente en la historia y esperar nada más que una satisfacción placentera asegurada por un desenlace sorprendente.

La narradora, al renunciar a los efectos del suspense, al mismo tiempo mantiene la progresión del argumento, pero gracias a la prolepsis la narración se rompe y fragmenta. Este recurso parece indicar el camino de recepción preconfigurado por la narradora que no debería consistir en la anticipación de una estructura fácilmente reconocible y destinada a complacer al lector. La matización irónica de la prolepsis y del presagio en *El genuino sabor* surge precisamente cuando se anuncia algún acontecimiento futuro supuestamente significativo (digno de anunciarlo) que, a continuación, se revela como un detalle baladí. Este es el caso de todas las “predicciones” presentes en la obra. El juego de despertar las expectativas para poder manipular al lector y transgredir las reglas usuales de la narrativa se realiza en *El genuino sabor* gracias a varios recursos, pero el uso particular de la prolepsis lo ilustra de modo particularmente claro y, por su carácter irónico, también entretenido.

En *Asesino Cósmico* de Juan-Cantavella, la ironía con la cual el narrador desmantela las convenciones de la novela gótica y de terror (entre otras) toma la forma de una inversión burlona de la postura típica del narrador de estos géneros, es decir, en los comentarios metaficcionales obvia las insuficiencias de la voz narrativa de estas modalidades novelescas. Como ya hemos mencionado, uno de los protagonistas de la obra es lector de la novela *La hija de las tinieblas*, cuyo texto aparece “reproducido” en partes dentro de uno de los capítulos. Gracias a la nota final averiguamos que el autor real de *Asesino Cósmico* había “parafraseado y malversado” la novela (“de a duro”) original de Curtis Garland (Juan-Cantavella, 2011: 267) titulada precisamente *La hija de las tinieblas* del año 1978.

Un buen ejemplo de la ridiculización de las típicas estrategias de esta clase de novelas es la parodia de la ambientación gótica. Eecondemos que en esta clase de novelas la cuestión del tiempo es esencial para la creación de la atmósfera de misterio y horror, así como para revelar el estado emocional de los personajes, de acuerdo con el principio de la falacia patética. En un momento el narrador del cuento de terror en *Asesino Cósmico* expresa su asombro ante la predominancia del mal tiempo:

Por aquel entonces no había en Otranto muchos hogares tan felices (...) como la granja Ikling. Hasta que un día la suerte le volvió la espalda a la granja Ikling, ¿qué otra cosa significaban todas aquellas nubes sobre los prados?, ¿dónde estaba el sol?, aquel lugar no parecía el mismo (Juan-Cantavella, 2011: 61).



Como vemos, la postura irónica del narrador se dirige hacia la plasmación convencional del mundo representado en las novelas del género en cuestión. El desconcierto ante el cambio instantáneo del tiempo y su correlación con la llegada de problemas invierte el papel típico de los narradores de las novelas góticas y de terror. Estos tienden a hacer confluír su voz y su percepción con las sensaciones que la narración produce, como si participaran en los acontecimientos representados y compartieran las impresiones con los lectores.

Otro recurso que remite a la posición irónica del narrador es la burla de las imprecisiones argumentales cometidas frecuentemente en obras escritas de manera descuidada. Un pasaje que ilustra las indicaciones de fallos argumentales, típicos de la apresurada producción literaria de las series novelescas “de a duro”, es aquel indicado por Óscar Gual en su presentación del libro de Juan-Cantavella en Castellón (Gual, 2011). En el apartado (de la novela “reproducida”) que puede considerarse como el desenlace leemos que: “El enano mató entonces a la institutriz con una guadaña que antes no llevaba consigo” (Juan-Cantavella, 2011: 182). Como vemos, el narrador nos divulga de manera implícita su propio error. Además, el contraste entre el tamaño del asesino (enano) con el arma asesina (una guadaña) combinado con la indicación de que el arma asesina había aparecido de la nada es un recurso cómico y remite a lo que Gual denomina como “la descuidada forma de narrar de aquellas novelitas (ya fuese por falta de tiempo, desgana, carencia de revisiones o empleo de pseudónimos)”<sup>152</sup>. Esta referencia al proceso de la elaboración de los “bolsilibros” demuestra una postura irónica y paródica y, a la vez, una distancia crítica hacia el material de referencia, el mundo representado y el concepto del narrador demiurgo infalible.

### **5.3. Sátira**

La sátira es, según algunos críticos, una suerte de rizoma posmoderno, porque su ambigüedad impide definirla con exactitud dentro del marco de la teoría de la literatura. Efectivamente, la comicidad de obras satíricas se debe a la confluencia de varios recursos y estéticas bien diferentes, como la farsa, ironía, lo grotesco, exageración, sarcasmo, parodia, etc. La imposibilidad de establecer una definición inequívoca se debe, al parecer,

---

<sup>152</sup> Un fenómeno parecido se observaba en la producción cinematográfica de las películas de la categoría B de los años 50 y 60. Los directores como Roger Corman rodaban hasta 9 películas al año, lo que implicaba innumerables fallos argumentativos y de representación.

a que la sátira se rige por las cualidades tales como la falta de límites, evanescencia y alteridad derivadas precisamente del abanico tan amplio de técnicas y estrategias narrativas (cf. Stępień, 2000: 425). En el análisis que sigue intentaremos hacerlas todas patentes.

La novela *La ciudad y los cerdos* de Miguel Espigado parece ser el mejor ejemplo de la relación entre el uso de las técnicas satíricas y el principio del distanciamiento de la voz narrativa hacia la materia narrada, porque se sirve de las dos maneras principales de modelar el mundo representado típicas de una sátira. Por una parte, la obra utiliza la técnica realista del espejo cóncavo, es decir, amplía o reduce la imagen de algo fijándose y “grabando” selectivamente los aspectos negados o criticados de la realidad. Por otra, emplea la técnica de representación grotesca que consiste en llevar al extremo la deformación del mundo representado, contrastar las calidades estéticas, introducir el sentido de la absurdidad de la vida e ignorar cosmovisiones positivas en la evaluación del mundo (cf. Stępień, 2000: 426).

Como ya hemos podido ver, el narrador de este texto literario se burla con frecuencia de ciertos fenómenos sociales, eventos y personajes concretos. Así, ironiza sobre los tópicos sobre una ciudad provincial: el caciquismo, religiosidad superficial e intolerante y corrupción. Además, la omnipresencia de la monotonía y la rutina remite a la tradición de las novelas ambientadas en este tipo de ciudades (*Madame Bovary*, *La regenta*, etc.) que también describían de manera satírica sus reglas y su funcionamiento. La obra de Espigado demuestra incluso una serie de semejanzas con el formato de la sátira cinematográfica, ya que, por la insistencia en la representación grotesca de los tópicos españoles y la incidencia exagerada en sus valores turísticos, se parece a la película de Luís García Berlanga *Bienvenido, Mister Marshall*. El narrador ridiculiza asimismo el concepto de orgullo local e histórico, cuestión que se manifiesta en las explicaciones –especialmente las históricas–, que aparecen de acuerdo con la lógica del formato del guía turístico. Observemos:

Sería este el primer episodio célebre de una historia regada de vísceras, primero por astrogodos como Walia o Teodorico, más tarde por los Abdelaziz, los Mohamed y los Almanzor que destriparon a los Ordoño, los Alfonso, los Ramiro y los Fernando (...); los Álvaro de no sé cuál siguieron desollando a los Enrique de no sé cuántos (...) (Espigado, 2013: 12).

Gracias al registro despreocupado (“de no sé cuál”, “de no sé cuántos”) queda claro que el narrador ni siquiera presta mucha atención a la exactitud histórica, como si él mismo

calificara esta clase de detalles o datos de supérfluos y tediosos. Otro objeto de parodia es el estilo biográfico que ilustra, por ejemplo, la introducción de una grotesca y falsa biografía de uno de los personajes (el director de la documental) proporcionada por una presentadora de radio “guiri”:

A edad muy temprana Max perdió a su padre. Un trágico accidente. El progenitor fue asado en el horno de la pollería familiar, donde se había escondido para dar una sorpresa de aniversario a su mujer. Pero la madre de Max nunca «sería felicitada». Como cada mañana, ella encendió los hornos, dorando por completo a su marido (Espigado, 2014: 30).

La parodia o imitación burlesca de las técnicas o estilo de una persona pertenece a la estética satírica (*cf.* Stępień, 2000: 425). Como vemos en el apartado citado, el objeto de la burla es precisamente el registro biográfico. Lo que dota a este fragmento de carácter satírico es la yuxtaposición del estilo elevado (“a edad muy temprana”, “el progenitor”, etc.) con el contenido grotesco y vocablos familiares (asado, sorpresa, pollería, etc.) “adornado” adicionalmente con un error cometido por la presentadora (destacado con cursiva). Tanto este como varios otros ejemplos de juegos de palabras que ya hemos visto anteriormente remite a la estética de la sátira (*cf.* Stępień, 2000: 423).

Se ha señalado en la parte dedicada a la metaficción que en la obra de Espigado se hallan varios ejemplos de burla y parodia de las técnicas realistas. El objeto particularmente ridiculizado es el detallismo de esta corriente literaria como lo demuestra el pasaje siguiente: “Los juncos que crecen junto al puente de hierro brillan sobre las aguas iluminadas por un rayo de luna no previsto en el Plan Municipal 2008 de Reordenación y Mejora del Alumbrado Monumental que se ha colado por un momento entre la borrasca” (Espigado, 2014: 32). La parodia en este caso se realiza a través de la descripción de un detalle de poco significado (los juncos crecen al lado de un puente) en dos registros bien distintos: el poético (los juncos brillan sobre las aguas iluminadas por un rayo de luna) y el formal (el Plan Municipal 2008 no había previsto el crecimiento de los juncos). La especificación tan detallada no tiene otro fin que aquel de, por un lado, parodiar el detallismo realista (inútil e innecesario), por el otro, mofarse del discurso de las autoridades municipales que (supuestamente) controlan hasta el alumbrado de monumentos y arbustos.

En otras ocasiones, el narrador adopta e incorpora al seno de la narración el registro de folletines propagandistas, turísticos y publicitarios para describir hechos y ambientes, cosa que aumenta el efecto cómico. Observemos: “[Quinto Martín] afronta el ambicioso proyecto de producir una serie documental que ofrezca una visión renovada de

la tierra helmántica y la riqueza de sus gentes, lugares y modos de vida, donde lo tradicional dialogue con lo nuevo (...) (Espigado, 2014: 39). Asimismo, el narrador parodia el estilo de películas documentales (supuestamente verosímiles y “realistas”) por la presentación de escenas grotescas que el director de la documental quiere incorporar en su obra cinematográfica, como el ataque de las monjas, por ejemplo (Espigado, 2013: 74). El último rasgo satírico de la novela es la parodia de la novela de Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*) que se efectúa no solo por la transformación del título de la obra del novelista (los perros de Vargas Llosa vienen sustituidos por los cerdos), sino también por algunas alusiones estilísticas (comentadas en la sección dedicada al uso de la cursiva en el Capítulo III) y conceptuales. Observemos el apartado que trata sobre el discurso plenario de Max Francia en la Universidad Católica Helmántica. En él, el director presenta una visión de la Tierra bajo la ocupación de los extraterrestres (los nuevos amos) que les hacen aprender formas alternativas de existir a los humanos (los nuevos perros):

Querrán [los extraterrestres] soltarnos la correa, sacarnos del pipican, y lanzarnos a un mundo de posibilidades hasta entonces desconocido. ¿Y sabréis lo que le responderemos nosotros? (...) GUAU-GUAU-GUAU. Sí, eso es... Luego seguiremos con nuestras meaditas, creyendo que nos estamos haciendo los dueños del mundo (...). Los animalitos nos enseñan muchas cosas, ya lo sabían Walt Disney y Esopo (Espigado, 2013: 107).

Las similitudes grotescas entre los perros y los hombres en el contexto de una invasión alienígena indican claramente una postura crítica hacia la novela famosa. El hecho de que el director indique las posibilidades de aprendizaje a través de la observación de los “animalitos” (los perros y los protagonistas antropomorfizados de los dibujos animados) también es una señal paródica que remite directamente al didactismo de la novela de Llosa.

La novela de Espigado, junto con *La trabajadora* de Elvira Navarro, son las que demuestran el mayor grado de afán de crítica social, aunque ambas llevan a cabo el proyecto acusador de manera bien distinta. Mientras que en la segunda la crítica delatadora de la despreocupación por las repercusiones psicológicas de la crisis económica se organiza alrededor del tema de la locura y, consecuentemente, la estética que tiende a lo grotesco, en la obra de Espigado es precisamente la sátira la que sirve para los fines denunciadores. El objeto de la crítica no es solamente la clase corrupta política y los caciques y jerarquías locales (lo que convertiría la novela de Espigado en mero ensayo de índole sociocrítica); tampoco es la crisis económica el eje del desasosiego. El foco

central es la crisis de la sociedad sumergida en una realidad casi carnavalesca, en la cual hasta las manifestaciones políticas son susceptibles a transformarse en jerga y fiesta.

Así como la novela de Vargas Llosa es una crítica social relativamente explícita y marcada por realismo, la novela de Espigado se revela como una sátira social, ya que para el autor parece ser la única estética, gracias a las técnicas del espejo cóncavo, capaz de incidir en la ridiculez, intolerancia y los absurdos de la cotidianidad contemporánea española. El hecho de que se satiriza también a Vargas Llosa hace que la sátira adquiere un carácter incluso más complejo.

Otra novela con la dominante satírica que podríamos calificar de ejemplar es *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo. Siendo parcialmente una sátira de los círculos académicos, la obra opera con varias técnicas de esta estética y en varias ocasiones tiende hacia la hipérbole, la parodia y la yuxtaposición. El narrador exagera de modo grotesco varios elementos del mundo representado como las rarezas de algunos catedráticos novelescos (una profesora que colecciona fotografías de glandes de escritores célebres) o discursos “éticos” ocasionados por eventos banales (la “matanza” de unas hormigas provoca deliberaciones sobre la ética posmoderna). Un buen ejemplo de la satirización de uno de los fenómenos característicos de la vida universitaria sería la descripción del curioso sistema de determinar el valor académico del profesorado:

El rector intentó que la publicación de libros y artículos se considerara un demérito; intentó convencerlos de que una brillante trayectoria profesional era peor para la universidad que una inexistente trayectoria profesional. Propuso por tanto restar cinco puntos por cada artículo publicado, y diez por cada libro. Veinte, si el libro había tenido éxito o influencia en el estado de la cuestión (Orejudo, 2012: 177).

En este apartado observamos el contraste entre un sistema bien conocido y uno inventado, lo que parece determinado por el contexto argumental del énfasis del rector en la selección de un profesor nuevo que dispone de muy pocas publicaciones. La ridiculización de la corrupción universitaria constituye una exageración gracias a su extremismo y a la inversión grotesca de un sistema de evaluación reconocido en el mundo académico.

El segundo recurso satírico, la parodia, se hace patente en la presentación de teorías científicas llevadas al absurdo (*Male Feminism* profesado por la coleccionista de las fotografías de los glandes de hombres famosos), en las burlas de las técnicas del análisis literario (estudio de las biografías de los autores en vez de analizar los textos), en la deformación extrema de discursos sobre la literatura (parodia de una clase magistral

durante la cual el profesor dicta los apuntes indicando donde poner los signos de puntuación), etc. Conviene citar aquí la presentación de una de las profesoras de la facultad (Iris), cuyo estilo de investigación se centra en lo biográfico:

Está perfectamente informada de las relaciones entre escritores y entre escritores y críticos. Sabe quién es amigo de quién, quién es amante de quién, y analiza, si la relación es duradera, qué cambios se producen en el estilo de los dos amantes o en uno de ellos. Ha contratado detectives privados y paparazzis que le proporcionan fotos y vídeos de escritores de primera fila, grabados con cámara oculta (Orejudo, 2012: 35).

Esta descripción del método de investigación podría considerarse una parodia de las metodologías positivistas y fenomenológicas, la de la Escuela de Ginebra en particular, dada su predilección por el “espionaje” de la sensibilidad de los autores y por el seguimiento de las huellas de sus viajes y experiencias emocionales. El interés hiperbolizado por la vida privada de los escritores parece entroncarse directamente con tal suposición interpretativa, pero incluso si no se tratara de una actitud paródica hacia una escuela específica, la contratación de detectives y paparazzis para fines científicos dentro del ámbito de la investigación literaria constituiría una señal suficientemente burlesca para poder permitirse la interpretación acorde con los principios de la sátira. A continuación, la parodia de este método analítico continúa en forma de un diálogo entre Iris y Cifuentes (el protagonista), lo que evidencia lo ridículo que es el enfoque biográfico gracias a otro recurso satírico, la yuxtaposición:

-Yo también creo como Gloria –dijo Iris- que el análisis de los textos es un método de trabajo vigesimónico, completamente obsoleto. Prefiero estudiar la vida de los autores antes que su obra.

- Llámame antiguo, Iris –le contestó Cifuentes- pero yo soy de la vieja escuela. Los textos me parecen más interesantes que las vidas. Y no te olvides de que las vidas también son textos (Orejudo, 2012: 36).

La comparación del supuesto método contemporáneo centrado en la vida privada de los autores con “la vieja escuela” desinteresada en lo biográfico y enfocada en lo textual constituye un recurso típico de la sátira que es la yuxtaposición (lo antiguo contra lo moderno). En este caso tenemos que ver con una yuxtaposición inversa e irónica, dado que es precisamente la investigación positivista o biográfica que es la más antigua que el método del análisis cercano al texto. Gracias al diálogo de los dos personajes, el narrador consigue vocalizar implícitamente su reproche hacia la Academia que sigue mayoritariamente inmersa en la metodología anticuada, neopositivista y parcialmente

ignorante de las aportaciones de la teoría de la literatura proveniente de la corriente formalista.

Como en la mayoría de los textos pertenecientes a la categoría estética de la sátira, el ambiente natural de la novela de Orejudo es la negación, es decir, no propone ideales o soluciones positivas (*cf.* Sławiński, 1998c: 497). Para dar un ejemplo, el narrador ofrece una visión satírica de varias minorías: los afroamericanos, los homosexuales, los latinos, las feministas, etc. Sirviéndose de la técnica del espejo cóncavo, amplía o reduce los tópicos seleccionados sobre todos estos grupos sociales y “graba” selectivamente los aspectos de la realidad para poder negar o criticarla. Aunque el narrador no promueve ninguna solución positiva directamente, es posible adivinar sus ideales y su postura implícitamente gracias a la ironía con la cual ridiculiza toda una serie de fenómenos y actitudes (*cf.* Stępień, 2000: 426-427).

## CAPÍTULO VI: ELEMENTOS FORMALES Y LA COHERENCIA DE LA CONSTRUCCIÓN

### Introducción

Tal y como lo hemos señalado en la parte dedicada a la metodología de este trabajo, la teoría arquitectónica no ha elaborado un sistema fijo, universal y comúnmente reconocido que facilitara la descripción y análisis de los edificios. Y, como hemos visto, lo confirma la mayoría de los estudiosos del tema. En efecto, se incide en que la investigación sobre la forma espacial arquitectónica es una cuestión subjetiva e individual, al igual que el diseño mismo (*cf.* Rybczyński, 2014: 21). Además, se debe respetar la idiosincrasia de la obra artística. Lo que ofrecen varios estudios arquitectónicos sobre la composición es la reflexión acerca de las proporciones entre las partes, su distribución, similitudes y variaciones. En este sentido se parecen a cierta clase de análisis narratológicos, a saber, a aquellos que destacan la importancia de la composición de la obra para el proceso de interpretación.

Es necesario precisar que para los arquitectos “componer equivale a organizar” (Gracia, 2012: 16). Esta perspectiva es la que se traduce al lenguaje del análisis literario con más facilidad, ya que la tarea narratológica del investigador es precisamente la de adivinar las reglas y sus transgresiones en la organización de los textos narrativos. Cuando los arquitectos hablan de la coherencia en términos de diseño de la construcción de un edificio evocan los elementos formales que remiten a las categorías como simetría, regularidad, ritmo, repetición, proporción, equilibrio, variación, etc. (*cf.* Davies, 2011: 17-18; Rybczynski, 2014: 20-22; Gracia, 2012: 11-16). El análisis arquitectónico consiste en averiguar en qué medida todas las categorías mencionadas influyen en la percepción de los edificios, es decir, qué es lo que confiere la sensación de cohesión al sujeto perceptor.

La noción de *design* parece ser clave para esta clase de indagaciones. Según Bruno Zevi, este término no designa ni estilo ni dibujo. La noción de diseño tampoco agota su significado. El *design* podría traducirse como la “relación armónica o rítmica entre las partes que forman una misma cosa, es decir, al mismo tiempo la unidad y la variedad de un tema” (Zevi, 1951: 142). Es de nuestro interés intentar aplicar este concepto al terreno del análisis narratológico, ya que en varias obras en este trabajo analizadas la relación entre las unidades (sean narrativas y armónicas o no) se ve con frecuencia unificada solo por el tema o una idea general que estas comparten.



Otro camino de investigación sobre la coherencia sería aquel que se enfoca en la noción de orden que es, por su parte, uno de los valores inherentes a la condición arquitectónica. El orden en la teoría de la arquitectura se entiende comúnmente como la “armonización o congruencia entre elementos que se relacionan mediante un factor de colaboración formal” (Gracia, 2012: 14). Para Gracia, el sentido del orden constructivo es recuperable gracias a tres niveles diferenciados: el *design* (el orden interno de los objetos sometidos al proyecto), el contexto (compromiso vinculado con el entorno) y el territorio físico (respeto al medio físico y a la naturaleza). En el lenguaje de la teoría de la literatura estos niveles podrían traducirse a los planos de la coherencia interna del mundo representado (sea visible o no), del contexto literario (el género literario, estética concreta, relación con corrientes contemporáneas, etc.), y de la literariedad, entendida como la materia prima de la narrativa.

Para averiguar cómo se asegura la sensación de “unidad y variedad” en las novelas comentadas, en el presente capítulo proponemos analizar los vínculos entre las partes de diferentes obras narrativas, así como los vínculos entre las partes y la totalidad de la obra. Para conseguir este fin vamos a seguir estos tres pasos:

1. distinguir y describir las partes específicas de las obras (componentes textuales, componentes visuales, componentes híbridos, etc.),
2. esbozar una tipología (basada en la teoría de la arquitectura) de relaciones que pueden establecer las partes con la totalidad de la obra literaria,
3. seleccionar las categorías adecuadas para series de obras literarias que representan tipos de vínculos similares en cuanto a la relación parte-totalidad.

Una vez terminada la clasificación y los análisis preliminares podremos presentar nuestras conclusiones sobre la coherencia de las obras.

### **6.1. Tipos de componentes de las novelas analizadas**

Bajo la noción del componente entendemos una unidad textual o gráfica de tamaño sustancial (o por lo menos fácilmente perceptible e identificable) que forma parte de una novela dada. Se trata principalmente de unidades como: paratextos, capítulos, secciones, partes, volúmenes, imágenes, gráficos, fotografías, dibujos, etc. No obstante, en algunas novelas del corpus aparecen componentes híbridos, es decir, aquellos que -según la tipología adoptada- podrían calificarse de textuales o visuales, como los caligramas, por ejemplo. Además, en casos muy raros aparecen componentes que se sitúan incluso fuera

de estas diferenciaciones, a saber: los enlaces a páginas web o los códigos QR. El Gráfico 7 ilustra de modo esquemático la tipología de los componentes de las novelas que hemos adoptado para los fines analíticos de la presente sección del trabajo:

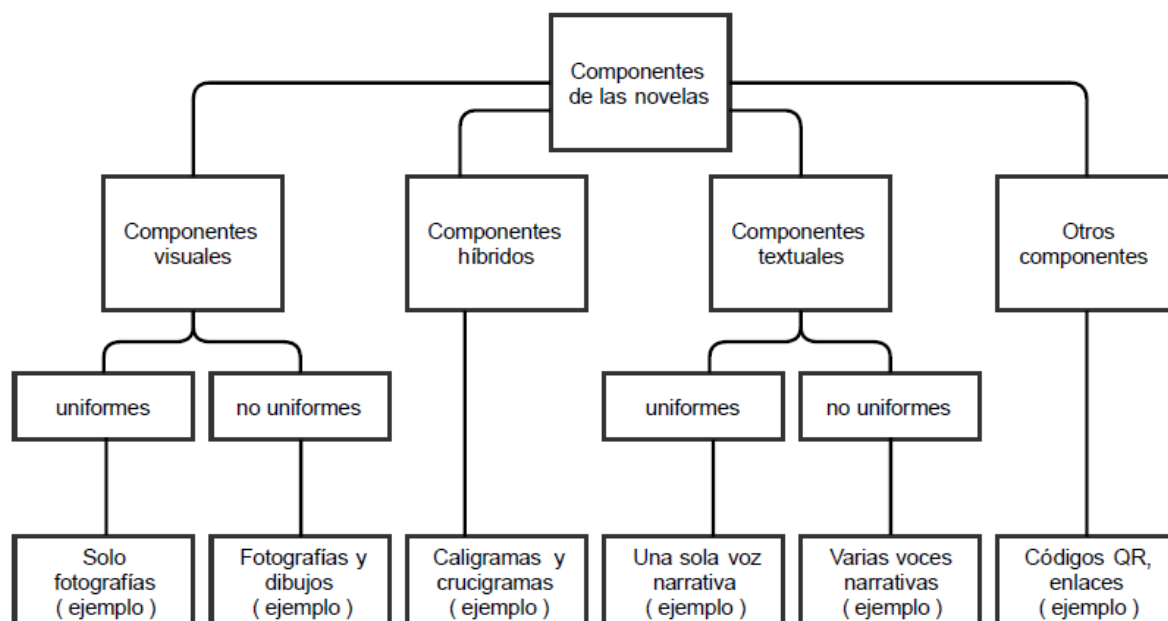


Gráfico 8. Clases de componentes de las novelas del corpus.

En las secciones que siguen se aclararán en detalle todas las nociones de esta clasificación provisoria. No obstante, cabe destacar que el presente capítulo en cierto modo resume las aportaciones y los resultados del análisis de los capítulos precedentes. Por ello, queda claro que dentro de la categoría de los componentes textuales se encuentran obviamente los paratextos, definidos y comentados en el Capítulo II. Como la relación entre sí y entre ellos y la totalidad de la obra ha sido comentada anteriormente, en esta sección nos dedicaremos a las demás unidades textuales. De modo similar, los componentes visuales e híbridos han sido el objeto del estudio en el Capítulo III y es allí donde los lectores encontrarán información detallada sobre su tipología y función en las obras del corpus. La falta de uniformidad en términos de géneros y recursos literarios en las novelas analizadas ha sido comentada en el Capítulo IV del presente trabajo. Por su parte, las modalidades principales de la voz narrativa han sido objeto de estudio del Capítulo V. De este modo, en caso de cualquier duda relativa a la morfología de los componentes textuales no uniformes y los criterios de su diferenciación, los lectores podrán localizar los datos relevantes en los capítulos mencionados. Para orientarnos mejor, remito a la Tabla 6 en la página siguiente que ilustra la variedad de los componentes según las novelas.

<b>Título de la novela y el autor</b>	<b>Componentes textuales uniformes</b>	<b>Componentes textuales no uniformes</b>	<b>Componentes visuales uniformes</b>	<b>Componentes visuales no uniformes</b>	<b>Componentes híbridos</b>	<b>Otros componentes</b>
<i>Sebastián en la laguna</i> de J.L. Serrano	✓			✓		
<i>La ciudad y los cerdos</i> de M. Espigado		✓				
<i>Ejército enemigo</i> de A. Olmos		✓		✓		
<i>Standards</i> de G. Sierra		✓				
<i>Casa de muñecas</i> de P. Esteban Erlés		✓	✓			
<i>España</i> de M. Vilas		✓		✓		✓
<i>El genuino sabor</i> de M. Cebrián		✓	✓			
<i>La nueva taxidermia</i> de M. Cebrián	✓		✓			
<i>Los muertos</i> de J. Carrión		✓				
<i>Los huérfanos</i> de J. Carrión	✓					
<i>Asesino Cósmico</i> de R. Juan-Cantavella		✓				
<i>El Dorado</i> de R. Juan-Cantavella	✓					
<i>Generación Alada</i> de A. Pomares	✓					✓
<i>Un momento de descanso</i> de A. Orejudo	✓			✓		
<i>Nocilla Dream</i> de A. Fernández Mallo		✓		✓		✓
<i>Guadalajara 2006</i> de S. Gutiérrez Solís		✓				
<i>Mi gran novela...</i> de F. San Basilio	✓					
<i>Fresy cool</i> de A. J. Rodríguez	✓					
<i>La trabajadora</i> de E. Navarro		✓				
<i>Alba Cromm</i> de V. L. Mora		✓		✓		✓
<i>Circular 07</i> de V.L. Mora		✓		✓	✓	

Tabla 6. Presencia de diferentes tipos de componentes en las novelas del corpus.

### 6.1.1. Componentes textuales

Bajo la noción de componentes textuales entiendo todas las unidades (capítulos, partes, secciones, etc.) cuyo significado es identificable en el texto mismo (y no en las imágenes que los acompañan, por ejemplo). Para orientarnos mejor en un material tan amplio he distinguido dos subcategorías de esta clase de componentes: los uniformes y los no uniformes. Los primeros remiten a las unidades narrativas que no son particularmente diferenciadas en términos de registro, voz narrativa (incluidas las dimensiones tales como la persona gramatical o el tiempo verbal) o género literario (o textual), etc. Se trata, desde luego, de series de componentes relativamente homogéneos, cuya similitud resulta obvia al lector. Los componentes textuales no uniformes, por otra parte, tienden a la heterogeneidad. Podemos afirmar que dentro de esta clase de unidades se hallan muestras de textos de índole diversa, narradas por voces diferentes, provenientes de varias fuentes, escritas en registros dispares, etc. Dado que el nivel de la heterogeneidad de los componentes varía de obra a obra, las novelas con el mayor nivel de diferenciación de sus componentes serán un objeto particular de nuestro estudio.

Como vemos en la Tabla 5, las novelas compuestas por componentes uniformes forman la tercera parte de todas las obras del corpus. La uniformidad de las unidades que las componen resulta de la existencia de una única voz narrativa. Es ella que asegura la relativa homogeneidad de todas sus partes. En este grupo podemos distinguir las siguientes modalidades:

1. textos no focalizados (focalización cero), donde el narrador omnisciente en tercera persona relata una historia (*Generación Alada*),
2. obras focalizadas desde la perspectiva de algún personaje, pero escritas en tercera persona, donde se puede observar la preeminencia de estilo indirecto e indirecto libre que hace confluir la voz del narrador y del protagonista (*La nueva taxidermia*, *Fresy Cool*, la primera parte de *Un momento de descanso*),
3. novelas escritas en primera persona, en las que predomina la focalización interna (perspectiva del narrador protagonista) y el volumen de datos sobre el mundo representado se limita a los conocimientos de la instancia narrativa (*Los huérfanos*, *Mi gran novela sobre La Vaguada*, *El Dorado*)
4. novelas escritas en primera persona, donde domina la focalización externa y el volumen de información disponible al narrador es limitado o/e inferior a aquel de

los personajes (*Sebastián en la laguna*, segunda y tercera parte de *Un momento de descanso*).

Las novelas que constan de componentes textuales no uniformes (dos tercios de todas) presentan más problemas tipológicos, ya que las unidades, en ocasiones, se diferencian por más de solo un factor. Las intrusiones textuales trastornan el proceso de lectura de modo que los lectores, a veces sin aviso ninguno por parte del narrador, tienen que adaptarse a registros incongruentes con lo anteriormente contado. Así, las interferencias textuales interrumpen la linealidad de la percepción y desconciertan al lector. Queda claro que es la frecuencia de las interrupciones y sus características morfológicas las que determinan el grado de fragmentación de la lectura. Cuánto más se distinguen las unidades textuales de la voz narrativa de la historia principal (en términos de registro, por ejemplo), tanto más perturbador el impacto en el lector. Si los componentes textuales aparecen con más reiteración, más fragmentada la lectura. Los casos extremos constituyen las novelas que carecen de voz narrativa dominante, de modo que cada componente se rige por sus propias normas. Fijémosnos en algunos ejemplos de componentes textuales no uniformes:

1. En algunos casos aparecen componentes textuales que siguen las reglas de varios géneros literarios. Ocurre esto en *Asesino Cósmico* de Robert Juan-Cantavella, donde casi cada capítulo podría calificarse de otro género literario, hecho que se relaciona con la idea de crear una obra-homenaje a Juan Gallardo, escritor de varios subgéneros de novelas “de a duro”. De este modo aparecen capítulos estilizados a novela gótica, erótica, de ciencia ficción, de terror, etc. De manera similar, *España* de Manuel Vilas y *Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés incorporan historias escritas según patrones literarios diferentes (literatura fantástica y de ciencia ficción; narrativa realista, histórica, policíaca, etc.).
2. Puede que aparezcan componentes textuales que imitan o reproducen otros tipos de textos, no necesariamente literarios. Este es el caso de *La ciudad y los cerdos* de Miguel Espigado, por ejemplo, donde, como hemos visto, se introduce el registro de una guía turística. En *Los muertos* de Jorge Carrión aparecen textos que no siguen las pautas formales de la narración principal (la televisiva): un artículo de la revista *The New Yorker* y un artículo académico. La novela *Genuino sabor* de Mercedes Cebrián incluye varias entradas de un diccionario, informes y enumeraciones. En *Fresy Cool* de Antonio J. Rodríguez, aunque el registro de los

componentes no varíe mucho, se hallan elementos de diversa índole: fragmentos de poesía, biografías ficcionales, anécdotas (o digresiones) supuestamente aleatorias, etc.

3. La voz narrativa en algunas novelas está dividida entre el narrador protagonista y otro(s) personaje(s) de modo que a los lectores les resulta fácil distinguir entre ambas y constatar que pertenecen a personas que se sirven de discursos diferentes o incluso divergentes. Este caso se da en la novela *La trabajadora* de Elvira Navarro, en la cual la compañera de piso de la narradora adquiere protagonismo discursivo en la primera parte de la novela (cosa que se ha comentado ampliamente en la sección dedicada al análisis de los paréntesis). Otro ejemplo sería la novela *Ejército enemigo* de Alberto Olmos. En ella el narrador protagonista presta la voz a los demás personajes (se transcribe ampliamente la correspondencia del amigo difunto con otras personas) en varias ocasiones. También en la novela *Guadalajara 2006* de Salvador Gutiérrez Solís podemos observar la cesión de la voz hacia algunos personajes, ya que continuamente aparecen secciones que aparentan transcripciones de diarios de los personajes que se diferencian sustancialmente de la principal del narrador protagonista. La novela *Standards* de Germán Sierra también pertenece a esta categoría, aunque está escrita en tercera persona e interviene en ella un solo narrador, pero, dado el uso frecuente de estilo indirecto e indirecto libre combinado con la focalización mayoritariamente interna (propia de cada personaje) y otras formas de apropiación de las voces de los protagonistas se crea la sensación de polifonía.
4. En la última categoría de novelas compuestas por componentes textuales no uniformes se encuentran aquellas que de modo prácticamente completo carecen de voz narrativa dominante, es decir, constan de unidades textuales que se caracterizan por variedad en términos de géneros literarios, tipos de textos, registros y, además, incorporan una multitud de voces de varios personajes. En pocas palabras, se trata de novelas que combinan los rasgos de las tres categorías precedentes y a ellas pertenecen ambas obras de Vicente Luis Mora, *Circular 07*.

*Las afueras* y *Alba Cromm* así como *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo<sup>153</sup>.

### 6.1.2. Componentes visuales, híbridos y otros

A los componentes visuales pertenece toda una serie de elementos fácilmente perceptibles como fotografías, imágenes, dibujos, cursiva, paréntesis, etc. En la sección dedicada a la visualidad de las novelas analizadas (Capítulo III) hemos visto una variedad de componentes visuales de tamaño y significado diferentes. También hemos podido observar cómo se relacionan estos elementos con los componentes textuales. Conviene, no obstante, recordar —y también subrayar— que el grado de recurrencia de las intrusiones visuales varía sustancialmente de novela en novela. Gracias a la investigación detallada llevada a cabo en el Capítulo III podemos distinguir tres niveles de intensidad de la presencia de componentes visuales:

1. Nivel bajo. En algunas obras se hallan muy pocos componentes visuales, es decir, las intrusiones son de un solo tipo (por ejemplo, solo cursiva), surgen con muy escasa frecuencia, además, tienen muy poca influencia en la percepción del texto literario. Este es el caso de las siguientes obras: *Mi gran novela sobre La Vaguada* de Fernando San Basilio, *Los muertos* y *Los huérfanos* de Jorge Carrión.
2. Nivel medio. Se trata de novelas en las cuales se hallan dos o tres tipos de intrusiones visuales, pero el material textual claramente domina sobre la visualidad del texto literario. A esta categoría pertenecen las siguientes novelas (entre paréntesis se indica la razón por la cual se ha introducido una novela dada dentro de esta clase de textos): *La ciudad y los cerdos* de Miguel Espigado (cursiva, mayúsculas), *El genuino sabor* de Mercedes Cebrián (blancos, imágenes, negrita), *Fresy Cool* de Antonio J. Rodríguez (mayúsculas, cursiva), *Standards* de Germán Sierra (cursiva, blancos), *Asesino Cósmico* (mayúsculas, cursiva, imágenes) y *El Dorado* de Robert Juan-Cantavella (maquetación de un guion, negrita, cursiva), *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo (imágenes, maquetación de un guion), *Guadalajara 2006* de Salvador Gutiérrez Solís (barras, cursiva, blancos), *La trabajadora* de Elvira Navarro (paréntesis, cursiva, blancos),

---

<sup>153</sup> Más información sobre las relaciones entre los componentes textuales se encuentra en apartado dedicado a los intertítulos (2.8.) y en la sección sobre la distribución de los blancos (3.2.).

*Sebastián en la laguna* de José Luis Serrano (imágenes, blancos, paréntesis) y *La nueva taxidermia* de Mercedes Cebrián (cursiva, imágenes).

3. Nivel alto. En esta categoría se encuentran las obras donde la visualidad forma un elemento esencial de la novela. En algunas partes de textos de esta clase, la visualidad y la organización visual del texto adquieren primacía. Encontramos aquí las siguientes obras del corpus: *Circular 07. Las afueras* y *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora, *Ejército enemigo* de Alberto Olmos, *Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés, *España* de Manuel Vilas y *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo. En cada una de estas novelas la visualidad, la tipografía y la organización del texto (columnas, blancos, etc.) se relaciona de modo diferente con la totalidad y con los elementos textuales, fenómeno que comentaremos en las secciones que siguen.

Como se ha señalado antes, existe una clase bastante reducida de elementos híbridos, es decir, elementos experimentales que se encuentran en el espacio fronterizo entre texto e imagen, y parecidos en morfología a la poesía concreta y los logros de la poesía vanguardista. En esta clase de componentes podríamos incluir algunas de las “texto-imágenes” que aparecen en la novela *Circular 07. Las afueras* de Vicente Luis Mora.

Otros componentes comprenden elementos relacionados con el afán de vincular la literatura análoga con las nuevas tecnologías. Hablamos aquí, por ejemplo, de los códigos QR en la novela de Ana Pomares *Generación Alada* (comentados en el Capítulo IV), enlaces a videoclips musicales en la misma novela, el enlace al blog de la protagonista en la obra *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora o el enlace al blog del autor, Manuel Vilas, en la novela *España*.

## **6.2. Relaciones entre los componentes y la totalidad de la obra**

Según la definición básica, por composición (o disposición) se entiende “el arte de correcta y proporcionada disposición de las partes dentro de un todo” (Gracia, 2012: 16). De acuerdo con la misma fuente, la composición se puede entender de dos modos: o es el ejercicio de la experimentación morfológica o se trata de una operación gráfica de regulación constructiva de la forma (cf. Gracia, 2012: 80). En este trabajo, dado que el objeto de investigación lo constituyen textos narrativos, hemos decidido optar por la primera variante.

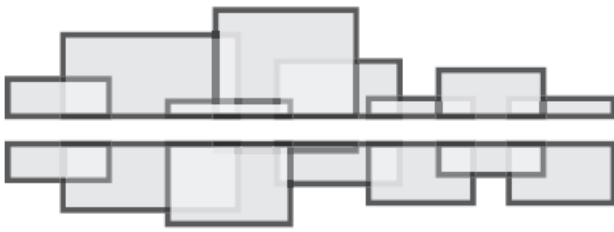


Existen, como es sabido, múltiples modos de aproximarse al tema de composición, coherencia y relaciones entre las unidades y la totalidad dentro de la teoría de la arquitectura. En el caso de las obras narrativas conviene servirse de la derivada del concepto de la integración, ya que parece la más adecuada y la más útil para el conjunto de textos que se analizan en el presente trabajo.

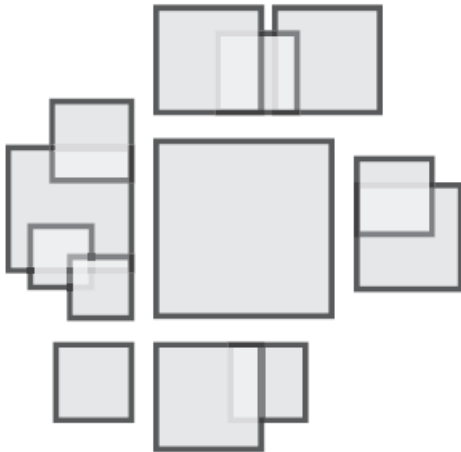
La noción que en la arquitectura constituye el punto de partida para la reflexión sobre la composición de las obras arquitectónicas es, destaca Gracia, la integración. Desde su perspectiva se investigan las relaciones entre el espacio interior y el espacio exterior, es decir, entre los elementos y la totalidad de la obra. En lo que respecta a la labor compositiva de los arquitectos, uno de los principios fundamentales es efectivamente la interdependencia entre los elementos. Gracia apunta que la teoría de la integración formal es el núcleo de la composición arquitectónica. ¿A qué se refiere con este término? La integración formal es la dependencia entre elementos o piezas de un conjunto que siempre se caracteriza por cierto grado de reciprocidad. En otras palabras, el elemento más insignificante puede influir en el más destacado o incluso en la totalidad de la obra arquitectónica: “Todo elemento dominante adquiere alguna deuda con los subordinados en el ámbito de una obra compositiva lograda” (Gracia, 2012: 62).

Las modalidades de la integración formal, según Gracia, son las siguientes: por redundancia (serie de componentes muy similares), por subordinación (un elemento destaca, los demás están subordinados a él), por congruencia (serie de componentes solo parcialmente similares que tienden a acoplarse) y por fusión (los elementos son disímiles y a veces difíciles de reconocer). La ilustración en la página siguiente ilustra de modo orientativo y esquemático lo que designan las cuatro modalidades de integración en la arquitectura. Su descripción detallada y “traducción” al lenguaje de la teoría de la literatura vienen en las secciones que siguen.

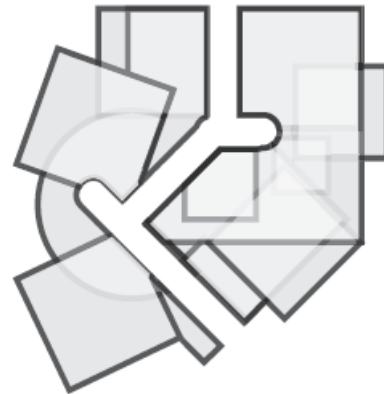
## INTEGRACIÓN EN LA ARQUITECTURA



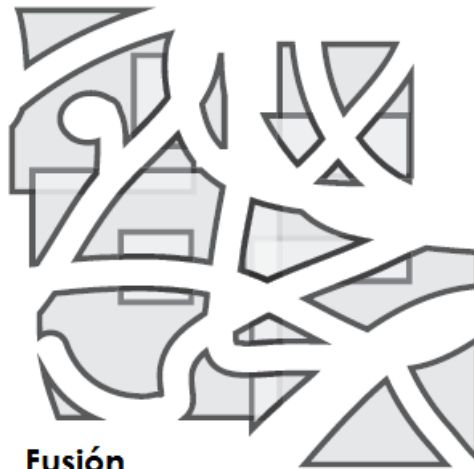
### Redundancia



### Subordinación



### Congruencia



### Fusión

Ilustración 1. Clases de integración formal en la arquitectura.

Otra aproximación válida al tema de las relaciones entre diferentes componentes y entre los componentes y la totalidad de la obra podría ser la propuesta de los *gestaltistas*. Según la teoría de la *Gestalt*, la forma de un objeto no se limita a la simple suma de sus elementos. La noción de *pregnancia* sugiere que la percepción tiende a simplificar los objetos dotando de unidad a una configuración de objetos. Por ello, los valores más reconocibles en el proceso de la percepción, como apunta Niels Luning Prak, son: simplicidad, regularidad, simetría, semejanza, proximidad, continuidad y cierre (*cf.* 1977: 18, 20). Para las teorías arquitectónica y literaria, la ley de *pregnancia* es aplicable en el análisis de las relaciones entre diferentes elementos (de edificios y textos, respectivamente). En la arquitectura y en las artes plásticas -como informa Gracia (*cf.* 2012: 58)- se establece que dos o más unidades figurativas pueden relacionarse por:

- (a) inclusión (los dos mantienen integridad y se aprovechan de sus congruencias formales, paralelismos, equivalencias, etc.);
- (b) deformación o alteración (en uno u ambos elementos; se trata de la pérdida de integridad de una o ambas unidades para acoplarse, por ejemplo);

(c) articulación de ambos elementos por el tercero (puede reforzar la relación entre los dos elementos; se trata de un nexo, un vínculo).

Dado que, según las afirmaciones de Ewa Kuryłowicz, las teorías *gestaltistas* han sido socavadas ya en los años setenta, lo que coincide con la descomposición de la corriente estructuralista (cf. 1998: 64), no vamos a servirnos de este modelo de análisis en el presente trabajo<sup>154</sup>.

Está claro que cualquier clasificación en el campo de la narrativa es nada más que orientativa y que la creación literaria no se deja ordenar inequívocamente, dado su carácter multidimensional. La insuficiencia principal del modelo que proponemos consiste en que el modelo espacial proveniente de la arquitectura no toma en cuenta una de las dimensiones esenciales para la narrativa: el tiempo. Intentaremos compensar esta falta evidente, comentando de modo amplio las cuestiones temporales, que resultan muy significativas especialmente en el caso de las novelas que siguen el patrón de integración por redundancia y por congruencia, es decir aquellas en las que el tiempo narrativo -vinculado con el desarrollo argumental- adquiere un papel importante.

No obstante, estamos convencidos de que, a pesar de todos sus fallos potenciales, la tipología que se propone aquí será capaz de poner de manifiesto unas tendencias compositivas dominantes de las novelas del corpus del presente trabajo y también de otras obras narrativas actuales. Es verdad que el afán taxonómico en ocasiones puede parecer un exceso inútil, pero la gran lección del maestro de la narratología, Gérard Genette, indica que es un intento válido y capaz de facilitar la investigación en varios campos del análisis literario. Dicho todo esto, cabe otra vez subrayar que la clasificación que se propone es provisoria y se basa en el principio de tendencias dominante, es decir, en algunos casos -como veremos- es posible adscribir una novela a dos categorías (*Mi gran novela sobre La Vaguada* está compuesta según los modelos de integración por subordinación y redundancia a la vez, por ejemplo).

En la tabla que se encuentra en la página siguiente se presenta la clasificación provisoria de las novelas según el modelo de integración formal dominante. La tabla puede servir de introducción y para fines orientativos. En los apartados siguientes se recogen comentarios y justificaciones relativas a la adscripción de novelas específicas a

---

<sup>154</sup> No obstante, hay que subrayar que la relación de inclusión remite parcialmente al concepto de la integración por congruencia y la relación de deformación se asemeja a la integración por fusión, hechos que observaremos a continuación.

las categorías indicadas. Cabe precisar que uno de los factores determinantes a la hora de clasificar las obras según su principio compositivo fue la heterogeneidad de sus componentes, fenómeno que ha sido comentado en los apartados precedentes (6.1).

Modelo de integración por redundancia	Modelo de integración por subordinación	Modelo de integración por congruencia	Modelo de integración por fusión
<p><b>La nueva taxidermia</b> (M. Cebrián)</p> <p><b>Los muertos</b> (J. Carrión)</p> <p><b>Los huérfanos</b> (J. Carrión)</p> <p><b>Generación Alada</b> (A. Pomares)</p> <p><b>Mi gran novela sobre La Vaguada</b> (F. de San Basilio)</p> <p><b>Sebastián en la laguna</b> (J.L. Serrano)</p>	<p><b>Casa de muñecas</b> (P. Esteban Erlés)</p> <p><b>España</b> (M. Vilas)</p> <p><b>El Dorado</b> (R. Juan-Cantavella)</p> <p><b>Fresy Cool</b> (A.J. Rodríguez)</p>	<p><b>La ciudad y los cerdos</b> (M. Espigado)</p> <p><b>El genuino sabor</b> (M. Cebrián)</p> <p><b>Asesino Cósmico</b> (R. Juan-Cantavella)</p> <p><b>Un momento de descanso</b> (A. Orejudo)</p> <p><b>Guadalajara 2006</b> (S. Guiterréz Solís)</p> <p><b>La trabajadora</b> (E. Navarro)</p> <p><b>Alba Cromm</b> (V.L.Mora)</p> <p><b>Ejército enemigo</b> (A. Olmos)</p>	<p><b>Circular 07. Las afueras</b> (V.L. Mora)</p> <p><b>Standards</b> (G. Sierra)</p> <p><b>Nocilla Dream</b> (A. Fernández Mallo)</p>

Tabla 7. Novelas del corpus según el modelo de integración formal dominante.

### 6.2.1. Integración por redundancia

Esta modalidad de integración formal viene definida por Gracia así: “Aquí el conjunto arquitectónico se define por agrupación seriada o secuencial de elementos idénticos o similares” (Gracia, 2012: 62). Observemos:



Ilustración 2. Integración por redundancia.

Este patrón de integración se vincula con los conceptos de la proporcionalidad de elementos y su disposición simétrica. Estas eran las nociones más antiguas de la arquitectura, ya que remitían a las proporciones del cuerpo humano: su composición de dos partes simétricas e idénticas (cf. Gracia, 2012: 18). A veces estos dos conceptos básicos se vinculaban con el criterio musical del ritmo, también derivado de la experiencia humana básica: la del sonido más próximo a todos los seres humanos, la respiración (cf. Davies, 2011: 14). El modelo de integración por redundancia es desde luego similar a los patrones de un todo subdividido (cf. Gracia, 2012: 18).

A la hora de traducir el concepto arquitectónico de la integración por redundancia al campo de la narratología podríamos considerar que los textos que siguen este patrón constan de componentes relativamente homogéneos y principalmente textuales. En novelas construidas así no encontraremos ni una variedad exuberante de registros ni voces narrativas muy diferenciadas, ni referencias a múltiples estéticas de subgéneros novelescos. Asimismo, las novelas que siguen este modelo tienden a caracterizarse por tramas muy marcadas que se desarrollan cronológicamente. El anhelo de contar una historia es uno de los primordiales en esta modalidad. A veces la historia es incluso el eje de la novela, de modo que se prescinde de digresiones o se minimiza su recurrencia.

La Tabla 7 enumera las novelas que he calificado de integradas por redundancia. La más esquematizada en términos del desarrollo de la trama, es decir, la más proclive a ser considerada “neodecimonónica” según la clasificación de Mario Kunz<sup>155</sup>, sería *Generación Alada* de Ana Pomares. La obra se divide en treinta y un capítulos que relatan la historia de una pareja de jóvenes en un mundo distópico. La única interrupción la constituyen los códigos QR puesto que, si uno decide recurrir a los contenidos a los que remiten, pueden sustancialmente distorsionar la lectura. Aparte de ellos, los componentes son completamente homogéneos: textuales, sin variaciones en la voz narrativa. *Mi gran novela sobre La Vaguada* de Fernando San Basilio tiene una estructura similar: se compone de once capítulos (componentes solamente textuales) que relatan las “aventuras laborales” del narrador protagonista. No obstante, en la obra de San Basilio hay numerosas digresiones y el progreso de la trama parece tener mucho menos significado

---

<sup>155</sup> Recuerdo la clasificación de Kunz que ha sido comentada en el La Introducción (IV). Novela neodecimonónica es la más vendida, principalmente dentro de los géneros bien establecidos y esquematizados (novela detectivesca, negra, de aventuras, histórica, etc. de autores como Carlos Ruiz Zafón o Arturo Pérez-Reverte); se caracteriza por el uso de la narración generalmente lineal, alto nivel del suspense y cuyo objetivo es satisfacer la necesidad de evasión (cf. 2009: 47).

que en *Generación Alada*. Cada capítulo podría considerarse una anécdota (aventura) en sí, de modo que la composición de la obra demuestra también rasgos del modelo de integración por subordinación (que comentaremos en la sección siguiente): cada capítulo está relacionado con los dos temas centrales: la escritura de una novela y la experiencia laboral. De esta manera, podríamos visualizar la estructura de la obra de estas dos maneras:

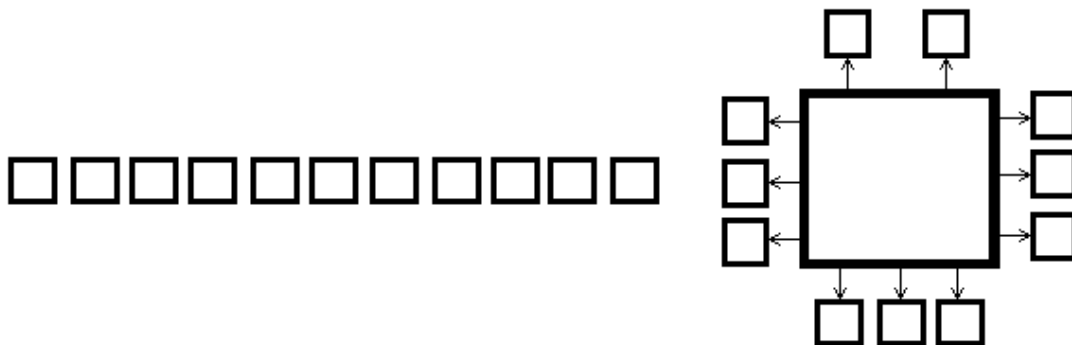


Gráfico 9. Dos variantes de la composición de la novela *Mi gran novela sobre La Vaguada* de Fernando San Basilio.

El esquema a la izquierda representa la estructura secuencial de la novela, de acuerdo con el principio de la integración por redundancia. A la derecha podemos observar la composición abordada desde la perspectiva del modelo de integración por subordinación. En el esquema el cuadro en el centro representa los temas (ideas, problemas) centrales de la obra: la incapacidad de escribir una novela total y la precariedad laboral del protagonista. Las flechillas indican que todas las “aventuras” derivan de las cuestiones esenciales desde la perspectiva de la voz narrativa.

Tomando como ejemplo *Mi gran novela sobre La Vaguada*, podríamos afirmar, con cierta precaución y comedimiento, que el ritmo regular de las novelas integradas por redundancia con frecuencia remite a las experiencias básicas humanas que compartimos todos: el movimiento rítmico de los pies al andar, las gotas de lluvia que caen, el corazón que late, las estaciones del año que vienen periódicamente, etc. Su ritmo regular se vincula en menor grado con las experiencias específicamente contemporáneas como la cacofonía urbana, simultaneidad de las experiencias cibernéticas o la instantaneidad de saciar necesidades y deseos, por ejemplo. Este tipo de novelas, por falta de interrupciones en forma de cambios sustanciales de registro, tono, formato, medio, técnica, etc. mantienen una cadencia bastante uniforme, cosa que hoy en día es relativamente difícil de

conseguir y distinguir. Esto claramente no las convierte de ningún modo en artísticamente inferiores, pero podría demostrar cierta nostalgia hacia un mundo menos veloz y caótico.

Lo que parece confirmar esta suposición es justamente el sentido de la novela de Fernando San Basilio, en la que el ritmo de los capítulos coincide con las aventuras relacionadas con los siguientes “trabajos” del “héroe”: las consecutivas “hazañas” del protagonista en el mercado laboral resultan un fiasco completo. El sueño del narrador protagonista (escribir una “gran novela”) es un proyecto inacabable y él mismo lo abandona para contentarse con formas literarias más modestas, dado que el mundo del centro comercial, con el que está obsesionado (*La Vaguada*) y sobre el que quería contar, le resulta demasiado complejo. La nostalgia del narrador por un mundo de realidades simples y grandes novelas sobre temas, personajes y exóticas aventuras está marcada por un tono muy satírico:

(...) siempre acababa en *La Vaguada* y entendía que escribir sobre otra cosa que no fuera *La Vaguada* era como admitir que *La Vaguada* era demasiado grande y que *La Vaguada* no me cabía en la cabeza. Así que había que empezar otra vez por el principio y en el principio sólo se me ocurrían frases solemnes y creacionismo de *La Vaguada*, frases como «En el principio, fue *La Vaguada*» o «Antes de *La Vaguada*, no había nada» (San Basilio, 2010: 133).

La repetitividad lexical, visible en este fragmento corto gracias a la reiteración de la palabra “*La Vaguada*”, es un recurso bastante difundido en la novela y se vincula con el tema del ritmo de la totalidad de la obra. Las continuas vueltas al punto de salida (falta de trabajo) y las consecutivas salidas de este estado (trabajos temporales) se relacionan con la impotencia creativa y la incapacidad de escribir una “gran novela” (además de constituir un guiño intertextual por referirse a los “grandes” textos de salidas y vueltas de las “grandes” muestras de la literatura occidental como la *Odisea* o *Don Quijote*). Por consiguiente, la integración por redundancia parece aquí cumplir una triple función. Primero, simular la repetitividad de varias actividades del protagonista. Segundo, representar sus esquemas conductuales. Tercero, evocar el sentido de nostalgia por regularidad en los lectores. En este caso es probable que el ritmo efectivamente sea el otro nombre de la regularidad.

La novela *Sebastián en la laguna* de José Luis Serrano muestra rasgos muy similares, es decir, es calificable tanto de integrada por redundancia como por subordinación. La obra se compone de una serie de unidades narrativas relativamente breves y no tituladas con algunas intrusiones visuales en forma de dibujos y fotografías. La concisión de las secciones y el efecto de fragmentación que produce derivan del

intento de mezclar elementos ficticios, hechos reales y recuerdos. Este principio viene anunciado en el epígrafe de Sebald. También se vincula con los rasgos del género del diario o memorias de la adolescencia y con el carácter digresivo de la obra. La heteroglosia, que proviene de la focalización *voyeurista* muy particular de la novela, también contribuye a que los lectores perciban su estructura como discontinua y episódica<sup>156</sup>.

Sin embargo, incluso si consideramos estas variaciones morfológicas de las unidades y la sensación de fragmentariedad (proporcionada principalmente gracias a la construcción muy particular del tiempo novelesco), la heterogeneidad de las unidades narrativas en términos de registro, perspectiva y tamaño resulta indudable. Por esta razón parece que deberíamos considerar la obra de José Luis Serrano como integrada por redundancia, es decir, la diversidad de las unidades particulares no es suficiente para calificarla de integrada por congruencia (aparecen secciones estilísticamente muy parecidas y unificadas por una voz narrativa única). Sin embargo, si consideramos los temas centrales de la obra, podríamos ubicar la novela *Sebastián en la laguna* dentro de la categoría de textos regidos por el principio de la subordinación. Los dos temas centrales parecen organizar la totalidad de la obra. La cuestión de la memoria (su carácter evolutivo y transformador, su falacia e imprecisión) constituye el eje de la novela y está fuertemente marcada por la dimensión metaficcional de *Sebastián en la laguna*. El otro tema, el de la homosexualidad, que se anuncia ya en el título y que remite a San Sebastián –patrón no oficial de los homosexuales o, por lo menos, una referencia clara al arte homoerótico –también constituye un factor unificador de todas las unidades<sup>157</sup>. El gráfico 10, que se encuentra en la página que sigue, ilustra las dos modalidades de integración. A la izquierda se halla la estructura organizada por el principio de redundancia y a la derecha aquella regida por la subordinación.

---

<sup>156</sup> Para más información sobre las intrusiones visuales véanse la sección 3.5. El significado del epígrafe de Sebald queda expuesto en 2.4.4. El formato de diario se ha comentado en la sección 3.3.1. La cuestión de la heteroglosia en la novela de Serrano se ha analizado en 5.1.2.2.

<sup>157</sup> Para más detalles sobre el tema véase la sección 5.1.2.2. La relación del título con la figura de San Sebastián se ha comentado en el apartado 2.3.3.



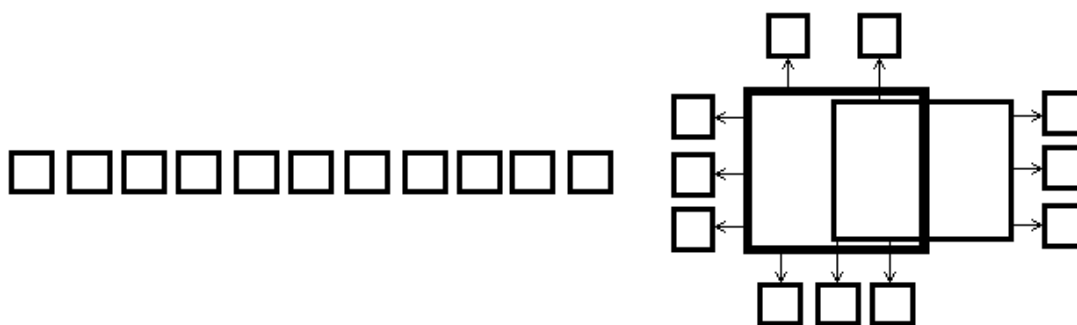


Gráfico 10. Estructura de la novela *Sebastián en la laguna* de José Luis Serrano organizada según el principio de la redundancia y subordinación.

En este gráfico los cuadros pequeños representan los recuerdos, anécdotas y digresiones sobre los veranos pasados en la laguna por el protagonista. Los dos cuadros sobrepuestos a la derecha ilustran la confluencia los dos temas centrales. El mayor: la memoria. El menor: la homosexualidad. Aunque el primero abarca el segundo y en la mayoría de los casos ambas cuestiones convergen, en ocasiones las unidades narrativas específicas se relacionan solamente con uno. Hay que subrayar que es el primero el que adquiere protagonismo a lo largo de la obra: varios recuerdos familiares, veraneros y sensaciones de variada índole que experimenta el personaje principal no se vinculan con el tema de la sexualidad. De este modo, la homosexualidad, aunque fácilmente perceptible en la novela, viene representada algo esquizofrénicamente: parcialmente a través del punto de vista de un personaje ingenuo (el protagonista joven) y de un personaje que reconstruye los hechos a través de la consciencia sexual adquirida posteriormente a lo sucedido (el protagonista escritor maduro).

¿Es entonces la novela de Serrano homosexual o simplemente homoerótica? La distinción entre las dos modalidades propuesta por Martin Green en su ensayo *Homosexualidad en la literatura* parece ofrecer una respuesta, pero solo parcialmente. Según el investigador, la novela homoerótica se caracteriza por la ausencia casi completa de personajes femeninos y el enfoque en las relaciones entre hombres, cuyo destinatario no es un lector de una sexualidad concreta (*Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, por ejemplo). La novela homosexual se dirige principalmente al público homosexual y abarca problemas restringidos al temario de la comunidad de homosexuales (cf. Green, 1982: 283). *Sebastián en la laguna* parece cumplir con ambas definiciones. Ha sido publicada por la editorial “Egales”, especializada en la literatura gay, y se enfrenta con temas típicos de la comunidad: la concienciación de la homosexualidad, la marginalización o la SIDA. Sin embargo, tal como hemos comentado, la mayoría de las unidades textuales no hace

referencias a estas cuestiones. Incluso cuando sucede esto el narrador las comenta indirectamente, ya que narra desde la perspectiva de un personaje ingenuo e inconsciente (la voz narrativa juvenil normalmente no entiende del todo lo que acontece). Los temas mencionados aparecen entre líneas, en forma de comentarios candorosos sobre la enfermedad “extraña” de Tadeo o del interés incomprendible por todo lo que se relaciona con el objeto del deseo juvenil no concienciado: Sebastián. Con ello se relaciona la forma voyerista de muchas partes de la obra en las que el narrador protagonista observa a hurtadillas a dicho personaje. Así, la estructura de la obra, la morfología de las unidades narrativas y el carácter particular de la voz narrativa parecen desplazar la obra de Serrano desde el polo de la novela homosexual hacia el de la novela homoerótica.

*Los muertos* de Jorge Carrión, siendo una novela escrita en función del modelo de una serie televisiva, también parece ser calificable de integrada por redundancia. La obra consta de componentes únicamente textuales y se divide en dos partes: la primera consiste de ocho capítulos (episodios) y un epílogo (que prácticamente forma parte del capítulo 8), la segunda igual, aunque sin epílogo. Tanto los capítulos como los artículos tienen extensión unificada (los capítulos ocupan generalmente la misma cantidad de páginas), de modo que la totalidad de la obra es muy simétrica y armoniosa. Podríamos visualizarla de esta manera:

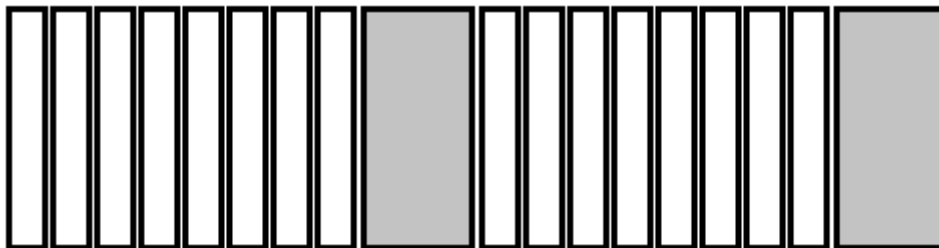


Gráfico 11. Disposición armoniosa de los componentes en la novela *Los muertos* de Jorge Carrión.

Entre la primera y segunda parte aparece un artículo periodístico ficticio sobre la recepción de la serie (primer espacio gris) y después de la segunda parte viene un apéndice con un texto supuestamente académico sobre la “narrativa postraumática” en *Los muertos* (serie) y una entrevista al parecer extraída del programa de Larry King (segundo espacio gris). La primera intrusión trastorna la lectura por su registro completamente diferente a aquel de las unidades narrativas precedentes, pero, como esclarece el sentido de la obra (revela las fuentes artísticas de la serie, la identidad de los personajes y las implicaciones sociales de su emisión en el mundo representado, etc.) y se

vincula estrictamente con lo contado anteriormente, su fuerza desestabilizadora queda sustancialmente reducida. La segunda interferencia, en la cual se analiza *Los muertos* (serie) desde la perspectiva de la teoría de los medios y, en cierto modo, se imponen algunas interpretaciones acerca del sentido de la obra tanto televisiva como literaria, comparte los rasgos con la primera. La uniformidad de los demás componentes y el carácter intermitente de los textos periodístico y académico (una suerte de “puntal compositivo” intercalado) junto con el desarrollo cronológico de la trama hacen que la obra de Carrión pueda pertenecer a esta clase de modelo de integración. Su sentido queda claro si consideramos el afán de seguir el formato televisivo, un formato secuencial por antonomasia, generalmente homogéneo en términos de sus componentes (episodios) y uniforme en cuanto al registro. La influencia de lo televisivo se transcribe casi literalmente al modelo novelesco en forma de la “serialización” (*serialization*).

La segunda novela de Carrión, *Los huérfanos*, carece de una división tan clara. No obstante, gracias a los blancos que separan sucesivas partes del texto de modo aleatorio e irregular somos capaces de discernir apartados. Dada esta falta, la inclusión de *Los huérfanos* en este modelo compositivo se efectuó teniendo en consideración el desarrollo argumental y la homogeneidad de los componentes: solo aparecen los textuales. La novela abunda en analepsis: en enormes secciones de la novela se habla del mundo de antes del desastre, de modo que el vector de la cronología parece dirigido hacia atrás, como si el pasado fuera algún tipo de imán. Existe un cierto ritmo dentro de la novela: tras las descripciones del presente mísero del búnker vienen pasajes que cuentan lo ocurrido en el pasado (no necesariamente alegre, más bien nostálgico), para luego volver al presente. Podemos visualizar esta estructura de esta manera:



Gráfico 12. Estructura en recurrencias temporales en la novela *Los huérfanos* de Jorge Carrión.

Como vemos, la composición de la novela se parece a un todo subdividido, donde la totalidad representa el conjunto de todos los hechos contados (presentes y pasados) y las partes, por su carácter dicotómico y complementario a la vez, remiten a la lucha por conservar la identidad en un mundo sin referentes. La monotonía de la vida en el búnker se parece a un trampolín para saltos reflexivos y nostálgicos con destino al pasado. El

flujo de los recuerdos del narrador protagonista y la mencionada falta de distinciones entre las unidades narrativas parece relacionarse justamente con la rutina de la vida no tanto *fuera* como más bien *sin* tiempo, en un espacio cerrado, sórdido y carente de salida. La existencia “sin tiempo” se relaciona así con el tema del olvido que comentamos hablando de los epígrafes: el olvido del sentido de las palabras que paulatinamente pierden sus referentes. Los continuos retornos al pasado hacen que el progreso de la trama se convierta en una cuestión secundaria: el tiempo deja de existir y no es el futuro, sino el pasado lo que importa.

En *La nueva taxidermia* de Mercedes Cebrián, ambas novelas cortas cumplen los requisitos de la integración por redundancia: constan de unidades narrativas de tamaños muy parecidos, morfológicamente homogéneos<sup>158</sup> y están focalizadas uniformemente. La primera, *Qué inmortal he sido*, consta de dieciocho capítulos (están numerados), mientras que la segunda se divide en veintidós, organizados alfabéticamente (A-V). La uniformidad de la primera se vincula con el progreso de las preparaciones de la narradora protagonista: su deseo es recrear una fiesta una vez ya vivida. A pesar de que *Qué inmortal he sido* incluye varias digresiones, su formato, registro y los recursos utilizados quedan muy similares. Podemos visualizar la composición de la novela corta así:

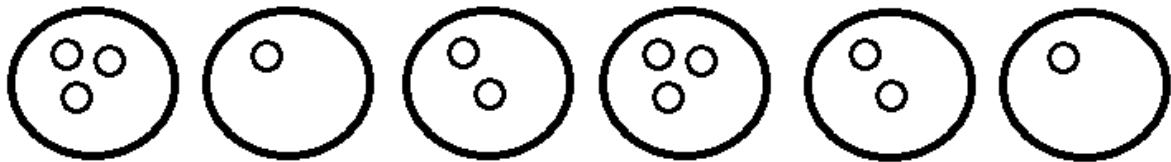


Gráfico 13. Composición en digresiones de la novela corta *Qué inmortal he sido* del tomo *La nueva taxidermia* de Mercedes Cebrián.

Los círculos mayores representan los acontecimientos principales de la historia (algún aspecto de los preparativos de la protagonista), mientras que los menores remiten a las digresiones. Como vemos, su número varía, aunque la morfología, como hemos señalado antes, queda casi igual. La composición de la segunda novela corta es prácticamente igual a la primera. La estructura secuencial y el modelo de integración por redundancia reflejan los procesos mentales de ambas protagonistas excéntricas que se desenvuelven a lo largo de las obras. La (re)construcción de sus identidades se desarrolla de modo paulatino y

<sup>158</sup> Aparecen dos dibujos, pero su relación con el material textual es la de simetría, es decir las imágenes ilustran el texto, creando una suerte de redundancia (véanse la sección 4.6), de modo que la lectura está interrumpida en un grado nimio.

procesual, pero también fragmentario, hecho que confiere a los lectores la sensación de asistir a un espectáculo en varios actos o de ver una serie televisiva. Dicha fragmentariedad de la experiencia lectora, provocada por la división en un gran número de capítulos junto con amplias elipsis temporales y digresiones, puede a veces desconcertar a los lectores.

Como hemos podido observar, todas las novelas de este grupo siguen de cierto modo la estructura de las teleseries televisivas. En las ciencias de la información se distingue entre dos tipos de series: las de estructuras episódicas y las de estructuras en serie. Jason Mittell esclarece la diferencia en estas palabras:

Episodic series present a consistent storyworld, but each episode is relatively independent – characters, settings, and relationships carry over across episodes, but the plots stand on their own, requiring little need for consistent viewing or knowledge of diegetic history to comprehend the narrative (...). Serial narration features continuing storylines traversing multiple episodes, with an ongoing diegesis that demands viewers to construct overarching storyworld using information gathered from their full history of viewing (Mittell, 2012: 163, 164).

Como vemos, aparte de *Mi gran novela sobre La Vaguada*, que se puede considerar una obra compuesta según el modelo de integración por subordinación (aunque el esquema dominante parece ser el de por redundancia), las novelas aquí presentadas siguen el patrón de estructuras en serie, lo que implica que el desarrollo de las relaciones entre los personajes o las modalidades de la conducta del protagonista o su evolución, forman el centro de su interés. Algunas de ellas incluso se caracterizan por una suerte de arcos dramáticos, muy típicos de series televisivas, es decir, el problema anunciado al principio se ve resuelto al final (*Qué inmortal he sido*, *Los muertos*, *Mi gran novela sobre La Vaguada*).

La proximidad a las estructuras serializadas típicas de la estética de la televisión puede que resulte del hecho de que lo televisivo es un fenómeno que impregna y satura la cotidianidad y creación artística del mundo contemporáneo. Sin embargo, también es posible que se trate de una tendencia continuadora de las novelas clásicas, a saber, que se remonte a los patrones narrativos conocidos en los principios del género novelesco. Cualquiera que sea la razón, el hecho de que en tantas novelas se “serialice” el material narrado, que se aproveche estéticamente de la reiteración, que se vuelvan a explorar las posibilidades de la monotonía compositiva, que se retomen los patrones canónicos y de cultura de masas a la vez, parece un fenómeno que en las novelas analizadas ha adquirido

un significado especial. La variedad de sus ejecuciones y propósitos, como hemos demostrado, puede evidenciar que las categorías de ritmo y regularidad, por más simplistas que parezcan, siguen ofreciendo una infinidad de plasmaciones literarias posibles.

### 6.2.2. Integración por subordinación

En esta modalidad de integración compositiva, dentro de la totalidad se reconoce una jerarquía clara, es decir, se pone de manifiesto cuáles son los elementos subordinados y cuál es el principal (Gracia, 2012: 62). Rybczyński arguye que, si la idea general de una obra arquitectónica queda suficientemente clara, será ella capaz de dotar a la totalidad de carácter coherente y unificar los elementos más heterogéneos. Además, sugiere que las obras basadas en una idea unificadora única, es decir, cada elemento del edificio resalta la idea principal, son las contemporáneas por antonomasia (2014: 49, 54). Esta observación parece aplicarse en gran medida al ámbito de la narrativa en cuestión.

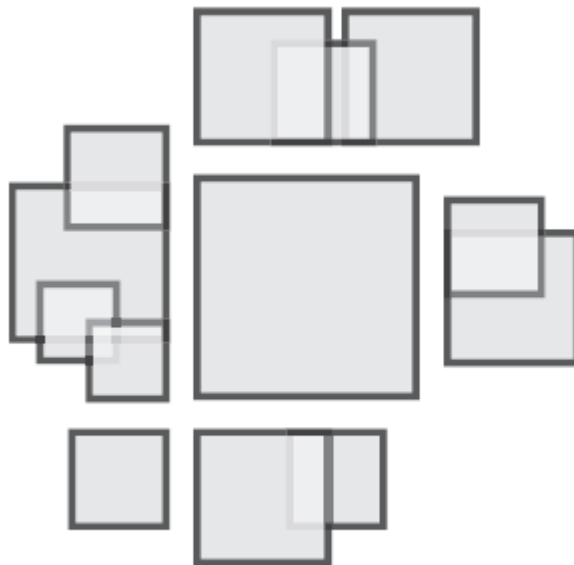


Ilustración 3. Integración por subordinación.

También para el arquitecto Frank Lloyd Wright, como observa Davies, la coherencia de la obra no equivalía a la simplicidad y monolitismo, sino que podía darse por algún concepto unificador relacionado con el contexto de su realización, por ejemplo (2011: 102). Queda patente, desde luego, que la cohesión en la arquitectura no está asegurada por una serie de cálculos, regularidades o por el seguimiento de patrones, sino por alguna idea superior y unificadora descifrable por el sujeto perceptor.

Parece sumamente oportuno traducir este concepto de orden al terreno de la narratología, ya que podría constituir el fundamento para las consideraciones acerca de la coherencia interna de textos que, a la primera vista, parecen fragmentados, inconsistentes y heterogéneos en términos de la pertenencia a uno u otro género literario. Esta clase de integración formal la podríamos entender en el terreno de la teoría de la narrativa de modo siguiente: el tema (uno o varios) constituye el factor integrador de los componentes variados. Debe quedar claro cuál es (o cuáles son) porque se conjugan con componentes diferenciados en su morfología, medio y formato: imágenes, componentes textuales, unidades narrativas, etc. Sin embargo, por más desiguales que sean los elementos constitutivos, siempre comparten el tema principal.

Hemos visto en la Tabla 7 que *Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés ha sido calificada como esta clase de obra. A primera vista parece una decisión justificada. La obra está dividida en partes simétricas: los paratextos iniciales, diez secciones cuyos títulos son partes de la casa (cocina, cripta, biblioteca, etc.) y que se dividen en diez relatos cortos cada uno. Estos a su vez se relacionan temáticamente, de modo no necesariamente literal, con la materia de las secciones específicas. Para dar un ejemplo, en la sección “Cocina” se encuentra el relato titulado “Carne fresca” que consta de esta sola frase: “Me gusta abrir el frigorífico y que tú estés allí” (2012: 104). Los temas principales están vinculados directamente con el título: la domesticidad (*Casa*) y las cuestiones de género (*de muñecas*)<sup>159</sup>. Obviamente existen una serie de cuestiones secundarias, pero incluso los temas “periféricos” se relacionan con las cuestiones principales y vuelven a surgir en varios relatos. Los más presentes son: exclusión, inadecuación, ausencia, soledad, obediencia, poder, infidelidad, infelicidad en matrimonio, memoria, mentira y defectuosidad.

La estética de los relatos breves oscila alrededor de lo grotesco, fantástico, de ciencia-ficción y realista, entre otros<sup>160</sup>. La brevedad de los componentes (como el relato “Carne fresca” que hemos citado antes) y su composición subordinada a los temas principales tienen implicaciones concretas: refuerzan el carácter poético de la obra, es decir, intensifican la sensación lírica, creada por una densidad impresionante de tropos que incluyen metáforas, sinédoques, metonimias, alegorías, etc. Además, la

---

<sup>159</sup> Esta temática queda expuesta ampliamente en las secciones 2.3.2 y 2.3.3.

<sup>160</sup> Para más información sobre la presencia de rasgos de estos géneros literarios véase el apartado 4.1.2.

heterogeneidad de los componentes la asegura también una suerte de polifonía. El coro de voces que aparecen a lo largo de la obra incluye no solo personajes distintos, sino también varios narradores, ya que aparecen historias contadas en primera, segunda y tercera persona singular, y primera y segunda plural. Como hemos visto en el Capítulo III, la obra, aparte de componentes textuales, contiene también varias imágenes que, a pesar del uso de la misma paleta de colores (magenta, negro y blanco) y de su estilización similar (una sola artista, Sara Morente, las dibujó), establecen diferentes tipos de relaciones con el material textual<sup>161</sup>. Una visualización posible de este modelo de integración por subordinación podría ser la siguiente:

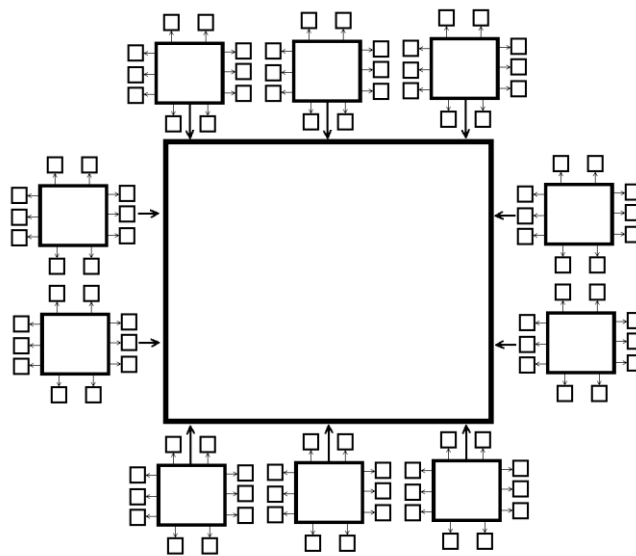


Gráfico 14. Composición organizada según el modelo de integración por subordinación en la novela *Casa de muñecas* de Patricia Esteban Erlés.

En el gráfico, el cuadro grande representa los temas y la problemática centrales de la obra, los medianos se refieren a las secciones particulares y los pequeños a los relatos dentro de las secciones.

Como hemos comprobado ya al estudiar *Mi gran novela sobre La Vaguada* de Fernando San Basilio, los componentes de las obras integradas por subordinación en ocasiones pueden considerarse hasta creaciones independientes. En este contexto, podríamos preguntarnos si esta clase de obras no debería calificarse de colección de cuentos, por ejemplo. A fin de abordar este problema, es necesario recurrir a algunas definiciones y precisiones. Para el cuento lo indispensable es la trama. María del Carmen

---

<sup>161</sup> Las cuestiones relacionadas con la visualidad de *Casa de muñecas* han sido objeto de estudio de la sección 3.5.



Bobes Naves define el cuento como “una cadena de situaciones nucleares, en forma lineal y sucesiva” (1993: 40). Kurt Spang, por otra parte, lo entiende de este modo:

[el cuento] se configura preferentemente alrededor de un episodio, un suceso raro, a menudo vinculado con figuras insólitas. Este evento se presenta en su punto culminante, prescindiendo de una introducción detallada. Desde este punto, se camina rápidamente hacia el desenlace, que no tiene por qué presentar una solución definitiva a la problemática evocada. Con frecuencia, el cuento tiene un final abierto, dejando al lector la labor de buscar una salida al enredo planteado (Spang, 1993: 110).

La definición de Spang refleja de manera muy adecuada las características de los relatos incluidos en *Casa de muñecas*, incluso el ejemplo de *Carne fresca* puede confirmarlo. No obstante, no compartimos la opinión de que la obra sea una colección de cuentos independientes. Para demostrar esta tesis, tenemos que recurrir a lo que María Luisa Antonaya Núñez-Castelo denomina como un género intermedio, entre novela y colección de relatos: el ciclo de cuentos (cf. 2000: 439-441). Queda claro que *Casa de muñecas* no pertenece a este género porque no contiene una historia principal (el marco argumental) en el sentido de los ejemplos canónicos como *Las mil y una noches*, *Decamerón*, *Heptamerón* o *Los 120 días de Sodoma*. Es interesante, sin embargo, seguir las pistas indicadas por otros investigadores de este género tan particular.

Susan Mann define el ciclo de cuentos como una colección de cuentos compuesta de modo particular y ordenada con el objetivo de crear una experiencia de lectura diferente y más amplia una vez leída como un conjunto congruente de cuentos y no por separado (cf. Mann, 1989: 12). Al parecer, la obra de Esteban Erlés coincide con esta teorización, pero vayamos matizando el tema un poco más detalladamente. Malcolm Cowley percibe el ciclo de cuentos como una obra compuesta de “algunos elementos unificadores que incluyen el mismo trasfondo, el tono prevaleciente y un personaje central” (1974: 58)<sup>162</sup>. Considerada desde esta perspectiva, la obra en cuestión cumple con los dos primeros requisitos, pero no acierta con el tercero siempre que no calificamos las muñecas de personaje colectivo central en función de una metáfora.

Aun si cumpliera con todos estos requisitos, la definición de Cowley debe precisarse acudiendo a la observación de otro teórico de este género, Forrest L. Ingram. El investigador insiste en que la experiencia de la lectura de los componentes de un ciclo

---

<sup>162</sup> Trad. propia. del inglés.

de cuentos está modificada significativamente por los patrones de la totalidad de la obra, es decir, la estructura general está perceptible o es experimentable en todos los niveles narrativos y en todas sus partes (cf. 1971: 19). Ingram añade que, en cuanto a la correspondencia entre las partes y la obra como tal, en un ciclo de cuentos se trata de una relación de interdependencia e interrelación más bien que de subordinación<sup>163</sup>.

Algo contrario ocurre en *Casa de muñecas*: desde el principio hasta el final se recuerda a los lectores el principio estructurador de la obra. Como ya hemos señalado en el apartado dedicado a la instancia prefacial, los paratextos de esta obra esclarecen la cuestión de su orden<sup>164</sup>. Es notable que se hayan colocado hasta dos notas que tratan sobre el tema (“Sweet home” al principio y “Advertencia final” acabado el texto). Por añadidura, existen dos índices que desvelan la estructura global (uno textual, el otro en forma de imagen) y tres paratextos más que se relacionan con esta cuestión, a saber, las tres pistas que indican rutas posibles de acceder a la casa/novela (“Hoja de rutas”), como si, a pesar de pretender que el acceso al texto es libre y aleatorio, se quisiera indicar que el orden del relato no es del todo casual. En la nota final se indica, con cierto afán explicativo, que la obra es un conjunto deliberadamente organizado alrededor de una idea principal y un orden específico, aunque modificable y actualizable por el lector:

La casa de muñecas es el falso juguete, el juguete maldito. Acarrea un oscuro pasado de películas de miedo y crímenes victorianos (...). La casa de muñecas conserva un orden intocable, no puede cambiarse de sitio un sillón orejero, ni un quinqué sin dramáticas consecuencias (Esteban Erlés, 2012a: 179).

Además, a lo largo de toda la obra, gracias a los intertítulos, se evoca continuamente a los lectores el principio organizador de la obra y su jerarquía (dentro de las secciones dedicadas a cuartos concretos aparecen relatos que abordan temas, fenómenos y personajes pertinentes).

Esta programación fuerte de la lectura define en gran medida el significado de todos sus componentes. Sin referencia al título principal y a los títulos de las secciones los relatos pueden o bien perder su sentido o bien ampliar su polisemia. Si el relato *Carne fresca* que citamos antes estuviera colocado en la sección de *Cripta* o si fuera leído externamente a su sección correspondiente (*Cocina*) o fuera de su contexto global (la obra

---

<sup>163</sup> Tanto los cuentos particulares como el texto integral son capaces de profundizar y extender el significado parcial y global a la vez.

<sup>164</sup> Véase la sección 2.6.

*Casa de muñecas*), podría adquirir significados completamente distintos a aquel que se consigue por su ambientación muy concreta en la obra de Esteban Erlés. En el caso concreto que vamos comentando existe una jerarquía fija preestablecida: casa → cocina → frigorífico.

Así se pone de relieve que la relación entre los componentes y la totalidad de la obra se configura por subordinación y no por interdependencia. Como apunta Ingram, el nivel de subordinación e independencia entre los componentes y la obra completa determina la vinculación a géneros narrativos. Si la relación entre los componentes y la totalidad es la de interdependencia, se trata de un ciclo de cuentos<sup>165</sup>. Si las partes están subordinadas a la totalidad de la obra, se trata de una novela. Al revés, sería una colección de cuentos completamente autónomos (cf. 1971: 19). Visto desde esta perspectiva, parece quedar claro que *Casa de muñecas*, por el afán de subordinación, más que una colección de cuentos podría ser considerada como una novela, o para ser más precisos, una novela de cuentos.

George R. Clay en su artículo “Structuring the Short Story Novel” enumera cinco elementos que deben considerarse a la hora de averiguar si una obra puede considerarse una novela de cuentos (*short story novel*): las unidades fundamentales (espacio, tiempo, personajes, tono, estilo), el marco conceptual (referencias explícitas o no en cada cuento al tema o problema general de la novela), la progresión narrativa (existencia, por lo menos provisional, de sucesión de capítulos), un protagonista reconocible (individuo, grupo o familia), clausura final que ofrece una resolución satisfactoria de lo anunciado en los capítulos particulares (cf. Clay, 1998: 24). *Casa de muñecas*, como hemos podido observar, cumple con todos los requisitos del género distinguido por Clay. A causa de la unidad y cohesión, que espero haber demostrado, se ha decidido incluir esta obra dentro de nuestro campo de investigación sobre la novela actual y no calificarlo de, tal como sugiere la contraportada de la primera edición, un “libro de microrrelatos”.

---

<sup>165</sup> Según Ingram, la perceptibilidad de la estructura global en todos los niveles de un ciclo de cuentos no significa que las partes estén subordinadas a la totalidad ni al revés. La instancia lectora que completa el significado y une las partes en un todo destroza el empeño estructurante del autor y su programación de la lectura (conseguida mediante la premisa de la historia principal que sirve de marco) está sustancialmente actualizada (cf. 1971: 19).

*España* de Manuel Vilas también se parece a esta clase de obras, es decir, su composición parece estar subordinada al tema general de la obra: España. La novela se divide en once capítulos, cada uno compuesto por una serie de subcapítulos (su número varía de dos a cinco). El esquema de integración por subordinación sería casi igual que en *Casa de muñecas*: se distinguiría solo por la falta de regularidad en el número de subcapítulos en los que se dividen las secciones principales:

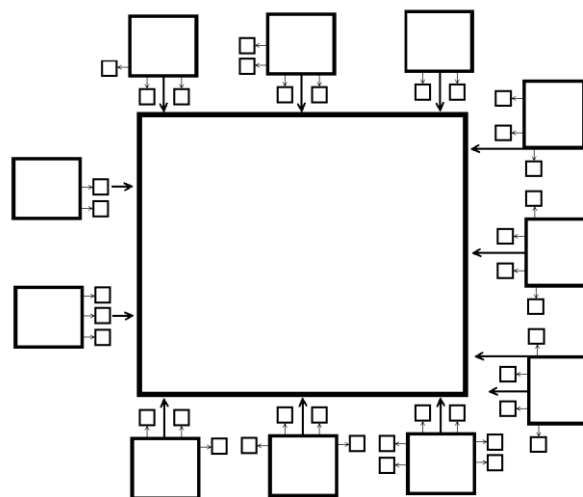


Gráfico 15. Composición organizada según el modelo de integración por subordinación en la novela *España* de Manuel Vilas.

Tal como en *Casa de muñecas*, los intertítulos desempeñan en *España* un papel esencial para el establecimiento de significados de las secciones particulares. Son ellos que guían a los lectores por los contenidos de los subcapítulos y por sus posibles significados. En ocasiones, la relación entre el título del capítulo y el título del subcapítulo y su contenido no es sino implícita o resulta metafórica. No obstante, en la mayoría de los casos el vínculo entre el título del capítulo y la obra queda explícito y claro. Basta con citar algunos títulos: “Historia de la literatura española contemporánea”, (capítulo tercero), “Los motoristas hispánicos” (capítulo quinto), “Tauromaquia” (capítulo sexto) o “Los nuevos marianistas españoles” (capítulo noveno). Pero no solo los intertítulos remiten al tema principal de la novela. En varias partes de la novela comentada aparecen referencias a España. Estas alusiones surgen en el texto principal y, mayoritariamente de manera irónica, en las notas a pie de página<sup>166</sup>. Observemos algunos ejemplos de este fenómeno. En el capítulo “Historia del final del franquismo”, en que

<sup>166</sup> Más sobre el tema se encontrará en la sección 2.9.

surge el tema de la autoficcionalidad de la obra, en la nota a pie de página que se refiere a Amparo Muñoz Quesada (Miss Universo española del año 1974), aparece la frase siguiente: “Aún sigue siendo hermosa, ajadamente hermosa. Como España” (Vilas, 2012: 68). En el subcapítulo “El pintor zaragozano Víctor Mira se suicida en Alemania” (capítulo quinto), en la nota leemos: “Es una exageración dramática, muy española, el decir que España está retrasada” (Vilas, 2012: 116). En el texto principal del subcapítulo 4 del octavo capítulo otra vez podemos observar una referencia al tema de la novela: “Claro que para ustedes España es una realidad inexistente, y, créenme, para mí también lo es; incluso más que para ustedes (Vilas, 2012: 174).

La recurrencia del nombre geográfico “España” y de las derivaciones de este como tal (español, española, lo español, etc.) es notable (casi no hay una página sin que surja), de modo que a los lectores se les recuerda continuamente de que el título de la obra remite no solo a una serie de referencias internas, sino que también es simbólico<sup>167</sup>, hecho que lo convierte en el principio organizador de toda la obra. Si consideramos las deducciones sobre la coherencia de las obras compuestas por relatos aparentemente independientes en la sección sobre *Casa de muñecas*, podremos constatar que el factor integrador de la novela de Vilas efectivamente es su tema principal, la (¿falta de? / ¿crisis de?) identidad española, anunciado explícitamente por el título, además, que *España* es una novela de cuentos.

También *El Dorado* de Robert Juan-Cantavella deja calificarse de novela integrada por subordinación. Se divide en cuatro partes y cada una de estas consta de un número de secciones que varía y que vienen tituladas según el esquema: fecha, día de la semana, por ejemplo: “Sábado, 1 de julio”, “Domingo, 2 de julio”, etc. Cada una de las secciones así encabezadas se divide en capítulos o episodios (su número varía también, de uno a 7, aunque en la mayoría de los casos son cinco o seis). La acción de la novela se desarrolla a lo largo de ocho días (de 1 a 8 de junio de un año indeterminado); la “Cuarta parte”, que consta de nada más que tres páginas, está firmada con la fecha de 1 de mayo.

La obra es relativamente homogénea ya que viene contada por un solo narrador protagonista, cuya meta es escribir un artículo sobre la ciudad de veraneo Marina D’Or. La variedad de componentes no permite ubicarla dentro de la categoría de composición integrada por redundancia. Su diversidad podría más bien indicar que está integrada por

---

<sup>167</sup> Esta cuestión la hemos comentado ampliamente en el apartado 2.3.3.

congruencia. Sin embargo, intentaremos demostrar que *El Dorado* muestra más rasgos compositivos de una novela integrada precisamente por subordinación. La obra parece transmitir un mensaje absolutamente claro y expuesto implícitamente por el narrador protagonista: hacer un nuevo tipo de periodismo, el Periodismo Punk<sup>168</sup>. La obsesión por nuevas formas de contar acompaña a Escargot desde el inicio de su estancia en la ciudad de verano. En vez de reportaje, el narrador protagonista propone el arte del “aportaje” y lo define así:

En el aportaje no existe un pacto de veracidad que rige los designios del reportaje periodístico. Establecido entre el periodista y el lector, semejante horterada compromete al primero con la veracidad de la información ofrecida al segundo, de tal forma que si se respeta la etiqueta y el periodista actúa con recato y diligencia, antes siquiera de leer el texto el lector ya sabrá que lo que se le va a contar es cierto, que el periodista estuvo allí donde escribe haber visto, y que ha comprobado, en la medida de posibilidades y las de google, la información que toma prestada de otras fuentes. De modo que cuando el lector se enfrenta a un texto de estas características confía en que cuanto le van a contar es la realidad y no una ficción (2008: 187).

La relación de toda la obra con esta premisa, el afán de crear una nueva forma de escribir textos periodísticos y literarios y la recurrencia de las teorizaciones sobre el arte de escribir a lo largo de toda la obra hacen que *El Dorado*, a pesar de que tenga una trama, es calificable de obra integrada por subordinación. En realidad, la historia que se cuenta no tiene importancia particular para la composición de la obra (la cronología de los hechos es de significado mínimo): sirve de pretexto para toda clase de digresiones, anécdotas costumbristas y reflexiones metaficcionales. Lo que además parece confirmar esta suposición es el hecho de que la relevancia de los componentes “periféricos” resulta nimia para el argumento.

Para crear un nuevo tipo de periodismo y literatura el narrador recurre a géneros, formatos textuales y registros distintos: cuento, monólogo interior, telegramas, grabaciones, correos electrónicos, diálogos en forma de guion, notas de prensa, ensayo, transcripciones del material auditivo o visual (canciones, programas televisivos), descripciones en lenguaje sofisticado y vulgar, anglicismos, anécdotas cultas y populares, retardaciones y elipsis, lo fantástico y lo real, etc. Varios componentes hasta tienen

---

<sup>168</sup> Cosa que claramente se vincula con el sentido del epígrafe de Bronislaw Malinowski y su concepto de observación participativa.

tipografía particular (fuentes distintas, mayúsculas, cursiva, paréntesis, etc.), lo que manifiesta su “diversidad” genérica y discursiva. Dadas las diferencias morfológicas de las partes de la obra y sus secciones respectivas, podríamos imaginarnos la composición integrada por subordinación de la obra de Juan-Cantavella de esta manera:

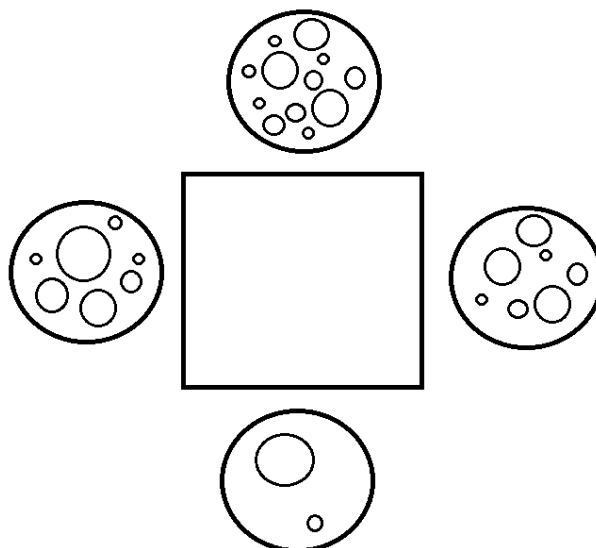


Gráfico 16. Composición integrada por subordinación en la novela *El Dorado* de Robert Juan-Cantavella.

La mezcla de varios componentes pone de relieve el interés en trasgredir las fronteras entre géneros, de modo parecido a lo que se observa en la novela *Asesino Cósmico* del mismo autor. El afán de teorizar sobre la recepción de la creación periodística, presente en varias partes de la novela, demuestra que la forma de contar los hechos constituye uno de los puntos centrales de la obra. Numerosas observaciones sobre la dificultad de la transcripción de lo cotidiano y banal al lenguaje que pueda interesar a los lectores parecen confirmarlo. La idea viene bien resumida en la siguiente reflexión del protagonista: “Con la realidad es más difícil que con los platillos volantes” (cf. 2008: 25). La variedad de componentes, modalidades de textos y registros reflejan las inquietudes relacionadas con las formas de narrar en el periodismo y en la literatura. Estas, por su parte, explican de cierto modo el “experimentalismo” de la obra.

No obstante, toda esta exuberancia en términos de estilo, géneros literarios, registros y discursos está orquestada por la voz narrativa única, la del narrador protagonista, y por este hecho consideramos adecuada la calificación de esta obra dentro de la categoría de novelas integradas por subordinación más que por fusión. A pesar de la intercalación continua, y a veces muy abrupta, de todos los componentes que acabamos de enumerar, los componentes son distinguibles y subordinados al principio experimental

que viene proclamado al principio de la novela, cuando el periodista delibera sobre las formas potenciales de contar sobre Marina d'Or. La programación inicial de la lectura (anunciada ya en el epígrafe comentado en la sección 2.4.4) está reforzada por deliberaciones continuas y reiteradas sobre el arte de contar, de modo que se puede presentir la idea integradora en cualquier momento de la lectura. Todo esto significa que no es posible hablar de aleatoriedad compositiva y estilística: el principio “experimental” y organizador expuesto de manera explícita destroza cualquier intento de caos de en términos de tema, composición e *intentio auctoris*. Si faltara la idea principal, podríamos adscribir *El Dorado* a la categoría de novelas compuestas según el modelo de integración por congruencia. Como no es el caso, lo encontramos aquí.

Un fenómeno similar se observa en la novela *Fresy Cool*. Si consideramos de sumamente significativo este título y entendemos su significado tal como lo indica el autor Antonio J. Rodríguez, podremos ubicar el texto justamente en esta clase de novelas<sup>169</sup>. Otra vez, al igual que en el caso de *El Dorado*, el tema de la escritura adquiere protagonismo y la crítica de las formas anticuadas de narrar constituye uno de los problemas centrales de la obra. Para localizar la posición crítica del narrador en cuanto a los modos de contar observemos la queja de uno de los protagonistas sobre el estado de la narrativa en España de hoy en día:

De modo que es aquí, damas y caballeros, donde radica buena parte de la crisis en la narrativa española contemporánea, en el hecho de que, haciendo caso omiso a la importancia de la seducción, aún coleen sueltos por el campo narradores mustios y quebradizos, espiritualmente compuestos de blandibulí. Narradores que en lugar de besuquear el cuello al lector o acariciarle el pabellón auditivo con un milímetro de vértice lingual, optan por desempeñar el mismo trato con que dirigirse a una novia de seis años, es decir, mohínos y anulados. Atontados. Narradores crustáceos aferrados en pose plañidera al hombro del lector, ese educadísimo sujeto que en su interior urde la fuga a disciplinas creativas más amables. Petrarca: enséñale algo a estos muchachos” (2012: 29).

En contra de las premisas de la narrativa definida como “mustia y quebradiza”, el lenguaje de *Fresy Cool* se caracteriza por el afán de “desautomatizar” la lectura en términos lingüísticos que no adula los gustos del público, cosa que hemos analizado en el Capítulo IV<sup>170</sup>. Además, la desautomatización continúa en el nivel de la morfología de los

---

<sup>169</sup> Para información detallada véase la sección 2.3.2.

<sup>170</sup> En el apartado 4.1.5.4.



componentes de la novela: son muy variados y aparentemente parecidos a los de *El Dorado* porque incluyen en los fragmentos poéticos, anécdotas costumbristas (principalmente sobre la vida artística en Madrid), alusiones a la literatura española y mundial, fragmentos ensayísticos (de crítica de arte, entre otros), referencias a textos académicos, transcripciones de los eslóganes publicitarios, canciones, fenómenos de la cultura popular, etc.

Aparecen igualmente componentes textuales escritos desde una perspectiva distinta a la del narrador principal (en tercera persona): se trata sobre todo de fragmentos escritos en primera persona por el protagonista, Pleonasma Chief. La presencia de esta clase de intrusiones es significativa si consideramos su volumen. De este modo la dominación de la voz del narrador principal queda sustancialmente limitada. La tipografía también desempeña un papel significativo (mayúsculas, cursiva) y junto con la exuberancia léxica que remite a la variedad de registros utilizados crea una suerte de cacofonía de lenguajes y discursos. Aunque la trama en *Fresy Cool* parece más significativa que en la obra de Juan-Cantavella, la subordinación de todos los componentes a la idea principal resulta característica de la totalidad de la obra.

El hecho de que a lo largo de la novela constantemente se califiquen fenómenos de *fresy cool*, parece apoyar nuestra tesis (la expresión aparece con una frecuencia superabundante). En resumidas cuentas, la cacofonía a la que aludimos antes parece vincularse directamente con la idea de la escritura anunciada en el título y entendida a través el proyecto literario del protagonista de escribir un texto “Fresy Cool Sh...t!” que podríamos definir con las palabras de uno de los protagonistas de modo siguiente:

(...) el escritor de ficción no tiene por qué ser un pavo real en todo su esplendor, sino que puede aprovechar la relación entre iguales para ensayar distintos registros emocionales, incluso penetrando de lleno en la jungla de lo políticamente incorrecto, lo que es igual, aquello que ningún vocinglero se atrevería a manifestar con una pléyade de oyentes acomodados en el patio de butacas (Rodríguez 2012: 29).

### **6.2.3. Integración por congruencia**

En la arquitectura, esta modalidad se alcanza, según Gracia, “cuando los diversos elementos se acoplan o se ensamblan aprovechando los caracteres que comparten o ciertos atributos que permiten una trabazón armonizada” (Gracia, 2012: 62). El origen de esta clase de integración remonta al principio de la agregación que apareció en la época tardobarroca y en el neoclasicismo como estética combinatoria. Según sus principios, los

componentes diversos se reúnen con el fin de crear una totalidad imprevisible, “se pasa del todo subdividido al todo conseguido mediante agrupación de piezas” (Gracia, 2012: 18). En las artes arquitectónicas, el nacimiento del experimentalismo moderno marca el comienzo de la dominación de este principio. Los primeros modernistas —representantes de corrientes como la Secesión o Art Nouveau— introducen el principio de recombinación heterodoxa de elementos, pero estos elementos siguen teniendo identidad y pueden nombrarse con precisión, es decir, simplemente “responden a diversas procedencias” (Gracia, 2012: 18). En este patrón se trata de una suerte de conjugación de formas “que se habían desarrollado en periodos históricos o marcos geográficos diferentes” (2012: 18). De ahí su carácter ecléctico.

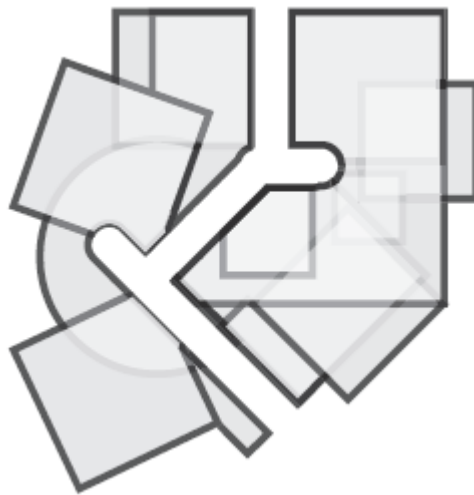


Ilustración 4. Integración por congruencia.

Esta modalidad de integración se parece en gran medida al modelo de integración formal por redundancia. La diferencia significativa que permite distinguir entre ambos tipos de patrones es principalmente el grado de heterogeneidad de los componentes que, en el caso de la modalidad presente, es mucho más elevado. En otras palabras, las novelas pertenecientes a esta clase también tienden a tener tramas bien marcadas (aunque su importancia es menor), organizarse según secuencias argumentales, repetir algunos esquemas narrativos (como en *Mi gran novela sobre La Vaguada*) o formales (como en *Qué inmortal he sido*), pero los elementos de los que se componen tienden a diferenciarse más que en las novelas integradas por redundancia. Por ello, tanto la trama como la homogeneidad de algunos componentes se diluyen y resulta más complicado distinguirlos con precisión o definirlos. Parece que dentro de este modelo de integración formal las digresiones (lo parentético en general) y las historias secundarias adquieren más

importancia que en las novelas estructuradas sobre el modelo de integración por redundancia.

*La ciudad y los cerdos* de Miguel Espigado puede calificarse precisamente de integrada por congruencia: consta de unidades dispares, distintas en registro y estilización, sin embargo, fácilmente diferenciables en términos de su morfología. La novela se divide en seis secciones que deben aparentar las secciones de una guía de la ciudad Helmantic City o los episodios de la serie documental sobre este espacio inventado<sup>171</sup>. El formato de guía, sea televisivo o en forma de un libro, incorpora unidades textuales que varían sustancialmente en su morfología, cosa que hemos podido observar en los capítulos precedentes: pastiches del discurso lleno de patos típicos de los programas documentales publicitarios sobre las ciudades en búsqueda de promoción, registro de folletines turísticos, parodias del registro de libros de historia que de manera partidista representan los hechos, trozos narrados por el narrador omnisciente, unidades contadas desde la perspectiva del narrador cámara, numerosas ejemplificaciones de la diversidad lingüística del español contemporáneo, burla del código realista, descripciones de planos (como si fueran diario de rodaje o sinopsis parecidos a los *treatment*, 2013 :73) o parodia del estilo de Vargas Llosa.

La continua y fluida confluencia de casi todos estos elementos sumergida en el intransigente tono satírico de la totalidad y una cronología destrozada, convierte la obra de Espigado en un verdadero zigzag de discursos, registros y perspectivas. De este modo, ¿muchas veces no somos capaces de distinguir la voz narrativa dominante, es decir, no estamos seguros de quién narra la historia y cuál es su objetivo. La división en seis secciones solo parcialmente facilita la orientación del lector dentro de los capítulos específicos ya que la concurrencia de voces, estilos, registros y modos de narrar que acabamos de enumerar provoca la sensación de discontinuidad y fragmentación. A pesar de las dificultades provocadas por un registro tan diferenciado, un lector atento sí sería capaz de extraer trozos morfológicamente congruentes y nombrarlos. Además, su recurrencia (por más asimétrica que sea), es decir, la reiteración azarosa de algunos ingredientes textuales junto con la existencia de un hilo argumental reconocible, sugiere que efectivamente nos encontramos ante una novela integrada según el principio de congruencia. El gráfico en la página siguiente puede visualizarnos esta clase de estructura

---

<sup>171</sup> Véase la sección 4.1.4.

que encontraremos en todas las novelas del corpus que calificamos de integradas según este principio estructurante:

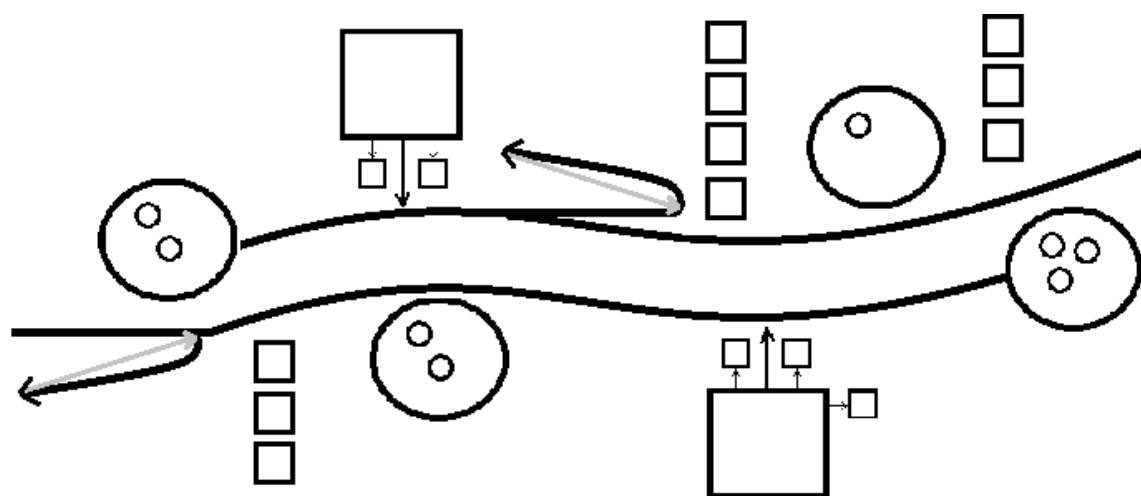


Gráfico 17. Composición integrada por congruencia ejemplar en la novela *La ciudad y los cerdos* de Miguel Espigado.

A *La ciudad y los cerdos* de Miguel Espigado, que acabamos de comentar, se parece la novela *Guadalajara 2006* de Salvador Gutiérrez Solís, en lo que respecta a la estructura y a la morfología de las unidades. Encontramos en ella alrededor de cincuenta unidades tituladas y narradas por varias voces narrativas, pero con una voz dominante: la del narrador protagonista. La morfología de estas varía sustancialmente y abarca una serie de registros, discursos y estilos literarios: ensayístico, diarístico, poético, detectivesco, satírico, grotesco, etc. Las intrusiones de la historia principal más frecuentes constituyen un tipo de entradas de los diarios de los literatos que participaron en la feria de libros de Guadalajara en México y son ellas que más difieren en términos morfológicos. Dependiendo del estilo de cada uno, sus observaciones e impresiones adquieren varias formas de escritura, pero tienden a comentar los sucesos de la feria en cuestión y de este modo se convierten en narradores suplementarios a la voz narrativa dominante.

Destaca además una serie de unidades narrativas titulada “El Escritor a Sueldo” (cinco entradas de este tipo a lo largo de la obra) que constituye un hilo argumental aparte. Se trata de las aventuras de un autor poco talentoso de manera que esta colección adquiere un carácter metaficcional prácticamente explícito y manifiesta el tono más satírico de todo el tomo. Asimismo, se hallan en *Guadalajara 2006* cuatro entradas tituladas “Pepsicola Pink Project Next Generation” que al parecer hacen hincapié en el “Proyecto Nocilla” de Agustín Fernández Mallo. Miremos la nota que aparece al final de la novela (tipografía original):

Salvador Guitérrez Solís-Guadalajara, México

**German Buenaventura presenta en el marco de la FIL 2006 su nuevo proyecto literario, *Pepsicola Pink Project Next Generation*, que, en sus propias palabras, «supone un nuevo camino literario: contar lo que te dé la gana y de forma que te dé la gana». BERENICE PRESS, 1-09-07 (2007: 237).**

Incluso si no se trata realmente de la burla del “Proyecto Nocilla”, el sarcasmo hacia la escritura representada por la sintomática heterogeneidad temática y formal casi ilimitada de algunas novelas contemporáneas a *Guadalajara 2006 (Nocilla Dream o Circular 007. Las afueras*, por ejemplo) parece un efecto bastante deliberado. La novela constituye un juego irónico, satírico y metaficcional de modo que se puede descartar la pretensión de denuncia feroz contra el mundo editorial, los premios y el funcionamiento del mercado literario en general. La forma fragmentada y discontinua de la narrativa de Gutiérrez Solís se relaciona con el afán de introducir una variedad de modalidades estilísticas y estéticas capaces de esbozar un panorama del mundo literario español actual que consta de autores y narrativas muy contradictorias.

En el modelo de integración y el esquema de su visualización se inscriben también otras novelas de esta categoría, de acuerdo con la Tabla 7. Como los componentes y la estructura de estas novelas han sido estudiados detalladamente en los capítulos precedentes, en la parte que sigue nos proponemos hacer un análisis más sintético del significado de esta estrategia integradora<sup>172</sup>. Al principio cabe destacar dos aspectos que todas ellas comparten: la heterogeneidad de sus componentes y un hilo argumental bien marcado. Otros rasgos compartidos incluyen:

- carácter fuertemente digresivo,
- falta de cronología en cuanto al tiempo del relato (analepsis, prolepsis, elipsis),
- reiteración de componentes morfológicamente similares (las entradas enciclopédicas en *El genuino sabor*, los anuncios en *Alba Cromm*, las secuencias de días en *Ejército enemigo*, los capítulos-paseos en *La trabajadora*, los

---

<sup>172</sup> Para no volver a comentar la diversidad, morfología y el sentido de estos aspectos de las obras en cuestión, a continuación se enumeran las novelas de este grupo y entre paréntesis se indican las secciones en las cuales han sido comentados dichos aspectos y su significado para la estructura global de las obras: *El genuino sabor* de Mercedes Cebrián (2.8; 4.2; 4.4; 4.1.5.2; 4.2.2; 6.3); *Asesino Cósmico* de Robert Juan-Cantavella (3.3.1; 4.1.2; 4.1.3; 4.2.5.3); *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo (2.3.3; 3.3; 3.4.2; 4.6; 4.1.4; 4.15.1; 4.15.4); *La trabajadora* de Elvira Navarro (2.3.3; 3.3.1; 4.2.2; 5.1.2.1); *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora (3.4.3; 3.4.4; 4.1.4, 4.2.2); *Ejército enemigo* de Alberto Olmos (3.3.1; 3.4.1; 4.1.5.1; 4.1.5.4; 4.2.2).

comentarios metaficcionales en *Un momento de descanso* o las secciones escritas gracias al uso de una estética novelesca concreta en *Asesino Cósmico*),

- debilitación de la posición del narrador (volumen de datos a su disposición está limitado),
- fuerte carga metaficcional,
- falta de irreverencia del tono irónico,
- polifonía entendida de acuerdo con las teorizaciones de Bajtín.

A pesar de las similitudes, la integración por congruencia en cada una de las novelas tiene repercusiones particulares. La división en tres secciones principales en *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo se vincula con el carácter bien distinto de todas las partes: la primera parte es semejante a la novela de campus, la segunda manifiesta rasgos de lo fantástico extraño (insólito) y la tercera se acerca a los rasgos de una novela detectivesca<sup>173</sup>. El hilo argumental principal está bien marcado y es recuperable a pesar de varias digresiones en las que abunda la obra. Son la dimensión metaficcional y satírica de la obra las que explican el objetivo de recurrir a este tipo de estructura, tal y como ya hemos visto en las secciones 5.1.3.1 y 5.3. Sirve para poder ironizar de modo humorístico y un poco amargo sobre el significado que se adscribe a diversos géneros literarios, registros o códigos y, además, sobre la crítica literaria que se dedica a su análisis. Fenómeno similar se advierte en la novela *Asesino Cósmico* de Robert Juan-Cantavella. Allí la multiplicidad de registros y géneros novelescos elaborados a través la filtración por la estética *pulp* también tiende a evidenciar la vivacidad de la narrativa según el modelo genérico o estético adoptados y también se vincula con el principio de *double coding* posmodernista.

En la novela *El genuino sabor* de Mercedes Cebrián la función de integrar la obra por congruencia parece distinto. Aquí la heterogeneidad y el carácter digresivo de la obra tienden a aludir a las cuestiones relacionadas con la consciencia, pertenencia y el carácter inconcluso de la identidad en continua transformación. Las tres secciones marcadas por los intertítulos supuestamente “geográficos” que hemos analizado, nos guían en realidad por el mundo interior de la protagonista, sus aventuras de identidad enmarcadas en una serie de anécdotas sobre lo cotidiano. Las categorías geográficas adquieren significado si consideramos las “hazañas” de Almudena en el contexto de aprendizaje y consolidación

---

<sup>173</sup> Véanse las secciones 4.1.4, 4.1.2 y 4.6, respectivamente.

de la identidad, típicos del género de *Bildungsroman*, con el que *El genuino sabor* comparte varios rasgos. El carácter digresivo de la novela —patente gracias al uso de la cursiva, entradas enciclopédicas y el *zapping* entre una multitud de viñetas de la vida cotidiana— remite a la aleatoriedad, fragmentariedad e inconclusividad del conocimiento en un mundo globalizado en el cual, no obstante, se conservaron numerosas particularidades: los sabores locales (aspecto al que aludimos comentando el sentido del uso de los blancos en esta novela). La metaficción implícita de la obra y la narración debilitada por el volumen de datos limitado de la narradora sobre el mundo representado parecen reforzar la presente tesis<sup>174</sup>.

La cuestión del conocimiento parece también ser una de las razones por organizar *Ejército enemigo* de Alberto Olmos según el modelo de congruencia formal. La recuperación de la memoria sobre el amigo difunto del protagonista se efectúa, como hemos visto, gracias a la lectura azarosa de los correos electrónicos del buzón de Daniel. El carácter fragmentario de *Ejército Enemigo* deriva de diferentes registros, tipos de textos, continuas enumeraciones, tipografía muy variada e imágenes elaboradas por el mismo narrador protagonista. Otra vez, aunque no de modo regular, surgen series enteras de componentes, es decir, no son casos aislados. Por otra parte, la homogeneidad de las unidades se acentúa a través de la inserción de los correos electrónicos de varios amigos de Daniel. Todo ello remite a la dimensión autoirónica y autoterapéutica de la obra. La reiteración de las secuencias cotidianas que comentamos antes, por ejemplo, parece representar el aburrimiento del protagonista y la “serialización” de la experiencia común. Sin embargo, la variedad de otras clases de componentes parece representar el intento latente de escapar de la rutina y de la mecanización de la experiencia cotidiana. El protagonista no es tan parecido a un robot como quiere considerarse y su sensibilidad no está completamente y únicamente estragada por las nuevas tecnologías y los nuevos medios de comunicación.

En *Alba Cromm*, la obra más marcada por la difusión de estos, la cuestión del conocimiento de modo similar parece ser una de las centrales y directamente relacionadas con el modelo de integración por congruencia. La polifonía de la obra, asegurada gracias a la multiplicación de narradores y voces narrativas combinada con la introducción de

---

<sup>174</sup> Para más información sobre el significado de la división de la obra, los blancos y la metaficción implícita en esta novela de Mercedes Cebrián véanse las secciones 2.8, 4.2 y 6.3, respectivamente.

varios tipos de textos y digresiones, crea el efecto de dispersión que hace difícil la tarea de determinar cuál es el tema principal. Efectivamente, la pederastia en la red, aunque destacada a través de la dedicatoria y aunque constituye el motor de la historia, resulta ser una cuestión secundaria. Es verdad que se relaciona esta con el tema del trauma de la protagonista, pero si consideramos los contenidos de la mayoría de los componentes de la obra, nos percataremos de que es efectivamente el conocimiento fragmentado y diluido lo que ocupa más al narrador.

Todos los rasgos del nuevo periodismo presentes en la obra (combinación de hechos reales y ficcionales, enfoque en la psicología de los protagonistas, descripción detallada de las circunstancias de la historia) parecen confirmar esta observación. El mismo argumento (el pederasta en realidad es un niño y el lenguaje infantil no es fingido) apoya esta tesis: a pesar de una multitud de datos y perspectivas resulta imposible deducir la identidad del villano principal. Claro está que es Alba a la que se describe desde perspectivas múltiples, pero los casos sintomáticos del niño y del programa Nautilus remiten a la temática de la cognición. Hasta la dimensión metaficcional de la obra parece constituir un comentario implícito de este tema. La narración fragmentaria, discontinua y morfológicamente inestable, pero organizada alrededor de una historia, se revela como una de las más eficaces a la hora de demostrar lo ilusorio que es el conocimiento estable e infalible y el pensamiento fuerte.

La última novela de esta categoría, *La trabajadora*, evidencia la misma tendencia, es decir, su estructura organizada según el patrón de integración por congruencia remite a las cuestiones del conocimiento. La estructura en tres partes que comentamos antes que rompe con la cronología e introduce cierta confusión, las continuas digresiones parentéticas que invaden el habla del otro y que producen el efecto del desdoblamiento casi esquizofrénico y las secuencias de capítulos-paseos dedicados a temas relacionados con la periferia evidencian este fenómeno. Además, el vagabundeo de la narradora protagonista y la estructura basada en la intercalación continua de anécdotas que deriva de este parece vincularse con el propósito de reflejar la adquisición del conocimiento en el espacio urbano que, como observa Barbara Łuczak, "(...) es un terreno particularmente interesante para quien quiera buscar instrumentos y caminos hacia la comprensión de los mecanismos que determinan el funcionamiento de la realidad circundante" (2011: 25).

Lo laberíntico, vagabundo y aleatorio de los "viajes" de Elisa parece representar su confusión cognoscitiva provocada por la enfermedad mental que se relaciona a su vez



con la precariedad de su situación laboral. La misma historia incongruente de Susana —llena de absurdidades, historias inventadas y hechos grotescos e improbables— representa la fragmentariedad y caducidad del conocimiento de la narradora sobre el objeto de su narración y, por extensión (dado que Susana es un cierto *doppelgänger* de Elisa), de ella misma. La dimensión metaficcional de la obra que socava la credulidad de la narradora también evidencia los fallos del conocimiento de la narradora sobre el mundo representado<sup>175</sup>.

#### 6.2.4. Integración por fusión

En la teoría arquitectónica, la integración por fusión (o unificación) se da cuando los componentes volumétricos pierden su integridad e individualidad para ser integrados, o por lo menos disueltos, en una forma global de rango superior (Gracia, 2012: 62). En esta categoría las similitudes entre los diferentes componentes se manifiestan de manera menos patente. El proceso de la extensión del concepto de la recombinación heterodoxa que permitía la conjugación de elementos de diversa índole hizo posible el paso hacia el Movimiento Moderno y liberó a los arquitectos “del dictado normativo propio de los estilos históricos” (Gracia, 2012: 22). Los sucesores de los apologetas del Estilo Internacional (estilo estandarizado, reproductivo y casi serial)<sup>176</sup>, conscientes del “final de la historia”, volvieron no obstante a las técnicas combinatorias, a la historia de la arquitectura, a la complicación y a lo decorativo. Así surgió el posmodernismo

---

<sup>175</sup> La estructura de la obra de Elvira Navarro ha sido objeto de estudio en la sección 3.3.1 y 5.1.2.1, mientras que las implicaciones del desdoblamiento de la voz narrativa se han comentado en 3.3.1.

<sup>176</sup> Erróneamente se confunde y asocia frecuentemente la creación arquitectónica modernista temprana (Gaudí, Wagner) y tardía (Frank Lloyd Wright) con el Estilo Internacional. Este estilo se basaba en los logros de la Escuela de la Bauhaus de Walter Gropius. En los años 30 llega a los Estados Unidos, adonde se trasladan Gropius y Mies van der Rohe para convertirse enseguida en los íconos de la arquitectura académica e institucional. El abandono de las formas antiguas, excesivamente decorativas, expresa perfectamente el lema de Mies “menos es más” (*less is more*). Después de la II Guerra Mundial los rascacielos diseñados según las prescripciones del Estilo Internacional empiezan a dominar el horizonte de las zonas urbanas (prisiones fálicas). La institucionalización del Estilo Internacional (Gropius y Mies ocupan puestos directivos y académicos), y la convicción de que los edificios erigidos según sus principios son los más ergonómicos, hicieron que pocos arquitectos se atrevieran a poner en duda sus fundamentos. El fracaso utopista de los modernistas se ejemplificaba con la conversión de urbanizaciones obreras en prisiones corruptas por la droga y violencia. Irónicamente, el estilo cuyo objetivo era proveer a los trabajadores de vivienda digna (objetivo fallido), es decir constituirse como el símbolo de la arquitectura socialista, con el paso del tiempo se convirtió en el emblema del capitalismo corporativo. El posmodernismo arquitectónico surge como oposición ferviente al Estilo Internacional (*cf.* Best & Kellner 1997: 146).

arquitectónico, hecho que comentamos ampliamente en la introducción<sup>177</sup>. En pocas palabras, los edificios integrados por fusión, típicos de la arquitectura posmodernista, son proclives a perder su identidad definible. Su eclecticismo implica el énfasis en la discontinuidad opuesta a la continuidad modernista. De hecho, el choque de varios estilos dentro de un edificio pone de relieve una de las preocupaciones principales de la arquitectura posmodernistas: la ambigüedad del espacio.

Postmodern buildings typically have unclear spatial boundaries, avoiding clear endings, beginnings, and climaxes, thus embracing principles of complexity and contradiction rather than of unity, harmony, and purity of form. This can produce the effect of (...) clutter and disorder that some critics find characteristic of postmodern architecture (Best & Kellner 1997: 155).



Ilustración 5. Integración por fusión.

De modo similar a los arquitectos, los teóricos de la literatura tan célebres como John Barth y Umberto Eco pronunciaron que la literatura “se acabó” y que lo que queda es elevarla a la segunda potencia (*Literatura del agotamiento*) o visitar el pasado literario (*Apostillas a El nombre de la rosa*), respectivamente. En efecto, el proceso similar a aquel dentro de la historia de la arquitectura (y casi paralelo) es observable en el ámbito de la literatura. Con la descomposición de la narrativa realista surge la experimentación combinatoria y el eclecticismo del modernismo. Su versión extrema, el posmodernismo, que resultó del fracaso del proyecto modernista, se tradujo a la

---

<sup>177</sup> Para más información sobre esta cuestión véanse las secciones II de la Introducción y 1.2 del Capítulo I.

discontinuidad, fragmentariedad y al principio de integración en la literatura. Las tendencias de agregar, combinar y recombinar estaban presentes a lo largo de la historia del arte, no obstante, en el posmodernismo su función ha cambiado y su presencia se convirtió en una de las más marcadas (si no la dominante).

En este sentido, los componentes de varias obras literarias integradas por fusión remiten al lema de la “unidad difícil de inclusión” de Robert Venturi (*cf.* 1966: 16), es decir, sus componentes tienden a convertirse en una unidad aparentemente sin identidad. Además, casi no se halla en ellas la congruencia temática, genérica ni un patrón estructural fácilmente definible. Dada la alta heterogeneidad de los componentes de las novelas integradas por congruencia, ¿no podríamos calificarlas de integradas por fusión? La arquitectura ofrece una pista al respecto. En ella, el diálogo entre varios elementos se efectúa con frecuencia gracias a que estos elementos se acoplan (*cf.* Rybczyński, 2014: 64). Para dar un ejemplo: las inclinaciones de una parte del edificio se refieren a las inclinaciones de otras partes del mismo o de otros edificios. El dialogismo arquitectónico puede tomar la forma de juntas sin y con costura, donde la primera modalidad designa las articulaciones finas y suaves (el paso de un elemento a otro es casi imperceptible) y la segunda remite a empalmes visibles y acentuados (*cf.* Rybczyński, 2014: 87).

En la narrativa, si en vez de formas espaciales consideramos las formas textuales (registros, discursos, estilización a géneros y códigos literarios específicos, etc.), podremos observar un fenómeno similar. Las novelas integradas por congruencia siempre manifiestan tendencias unificadoras en términos de por lo menos dos de los siguientes aspectos: voz narrativa, reiteración de componentes u organización de estos en series. Así, se acoplan a través de un narrador único o porque sus componentes, por más irregular que sea su organización, se asemejan, complementan, repiten o bien establecen cualquier relación deducible a los lectores. Además, estas novelas tienen tramas distinguibles de modo que las costuras entre los componentes se diluyen asimismo a través del hilo que junta todas las unidades compositivas. Por otra parte, las novelas integradas por fusión son carentes de una sola trama o la historia queda difícil de reconocer. Además, las fuerzas unificadoras de la voz narrativa única, de la reiteración de los componentes o de un principio organizador distinguible no son tan fuertes y la coherencia de la obra presenta para los lectores un reto por enfrentar.

El modelo de la obra integrada por fusión parece ser representativo para todas las novelas que vamos comentando, es decir, nos inclinamos a considerarlas como

realizaciones extremas de los conceptos literarios y recursos narrativos que hemos analizado en el presente trabajo. En ellas tienden a agudizarse todos los rasgos compositivos que hemos visto ya: heterogeneidad, discontinuidad, serialización, fragmentación, subordinación a la idea principal, etc. Teniendo todo esto en cuenta, intentemos someter a análisis una de ellas, *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo, considerándola en varios sentidos paradigmática.

Nuestro análisis incluirá todas las perspectivas que hemos adaptado en este trabajo, por tanto, constituirá una especie de resumen de todos los aspectos que han sido objeto de investigación. Visto todo esto y conscientes de la desproporción entre la extensión del análisis de la obra de Fernández Mallo y las demás en este capítulo, espero que tras la lectura del apartado que sigue nuestra motivación quede clara.

*Nocilla Dream* de Fernández Mallo es una novela compuesta por casi 115 unidades narrativas<sup>178</sup> de tamaño variado que incluyen algunos hilos argumentales recurrentes sin que aquel rasgo se convierta en la dominante estilística de la obra. La novela se asemeja en su estructura a un álbum privado de ilustraciones de la *episteme* posmoderna. Se lo debe a la variedad de imágenes y metáforas relativas a su sensibilidad y filosofía particulares: periferia, azar, viaje fracasado, aleatoriedad, proyectos fallidos, bulimia de la información, *collage*, principio de recombinación, etc. *Nocilla Dream* se parece a lo que Georges Poulet denomina como estructura de “álbum fotográfico”, es decir, una estructura intermitente de juegos momentáneos, efímeros, de proyecciones de imágenes reemplazadas unas por otras, pertenecientes a otros momentos y a otros lugares (cf. Poulet, 1949: 367).

En *Nocilla Dream* aparece una gran variedad de textos diferenciados en términos de su volumen, género (literario o no) y temática. Predominan dos tipos de unidades textuales: las narrativas, caracterizadas por la existencia de la trama (por más sencilla que sea) y las no narrativas, que generalmente son observaciones, definiciones o digresiones que no cuentan historias sino, por ejemplo, comentan algún fenómeno. Las unidades narrativas, escritas sin presencia excesiva del narrador omnisciente, se parecen a las noticias televisivas o informes de prensa, supuestamente objetivos. Las unidades no narrativas que surgen a lo largo de la obra, al parecer casualmente, son principalmente

---

<sup>178</sup> Me abstengo de utilizar el término *capítulo* debido a sus connotaciones con la narrativa lineal, coherentemente organizada y congruente a lo largo de la novela. La noción *unidad narrativa* hace hincapié en una estructura parcial sin sugerir su cohesión estilística ni genérica.

definiciones científicas en forma de citas, imágenes textuales (de urbanizaciones periféricas o descompuestas, por ejemplo), reflexiones sobre el arte (como la anécdota sobre la versión india de *Spiderman*), detalles técnicos (como planos de una película), descripciones (de fotografías), etc.

Tanto las unidades narrativas como las no narrativas constituyen un conjunto de historias e imágenes curiosas, excéntricas y morfológicamente heterogéneas sobre personajes olvidados o no apreciados y fenómenos, lugares u objetos al margen del interés del gran público: el diseñador de las tapas de la alcantarilla, el hombre que vive en el aeropuerto (no-lugar), el árbol lleno de zapatos colgados aleatoriamente, el museo de objetos hurtados, pinturas hechas de chicle, micronaciones que guardan la individualidad y se oponen a sistemas políticos, el planchado extremo<sup>179</sup>, etc. Además, la apertura estructural y argumental combinada con el carácter fragmentario y constantemente interrumpido, asimila la novela al concepto de la prosa televisiva de David Foster Wallace por coincidir en varios aspectos con los rasgos distintivos de esta narrativa. En este sentido, *Nocilla Dream* se acerca a la sensibilidad televisiva, llena de interrupciones, inconsistencias y de lo no conclusivo que recuerda la técnica del *zapping*.

La heterogeneidad de las unidades narrativas se debe asimismo a la génesis e inspiración de su creación. Tal y como apunta el mismo autor en el paratexto “Créditos” (posfacio según la terminología de Genette) que aparece terminada la novela, los relatos están basados tanto en hechos reales como en los imaginarios. La peculiaridad de la narrativa de Fernández Mallo se debe a que, con frecuencia, las historias o imágenes que parecen improbables son reales y las más plausibles no, como los casos del deporte de planchado extremo (real) y la fotografía de un hombre mirando la explosión de la bomba atómica (imaginario). El efecto que alcanza con esta mezcla de lo real y lo irreal se inscribe dentro del debate subyacente sobre la novela, los límites del conocimiento y las capacidades de representación de la estética de la novela realista marcada por el principio de la mimesis, probabilidad y autenticidad.

El narrador debate implícitamente sobre los esquemas que evalúan los fenómenos según su probabilidad, los procesos de automatización de la sabiduría vital, las presunciones cognitivas, reflexiones sobre los simulacros, la hiperrealidad y la

---

<sup>179</sup> El planchado extremo (*extreme ironing*) es un deporte extremo y *performance* en el cual la gente utiliza las tablas de planchar en vehículos, aviones, barcos, etc. o en sitios remotos o de difícil acceso como las rocas, montañas, desiertos, bajo el agua, etc. para planchar.

importancia del efecto de sugerir. Además, la confusión que produce la intercalación de historias ficticias con las reales demuestra la afinidad de la obra con el pensamiento posmoderno que desconfía del estatuto de la realidad y admite las incapacidades cognoscitivas de discernir entre lo verdadero y lo ficticio (cf. Baudrillard, 1994), y entre lo auténtico y lo no auténtico, ya que paradójicamente, la implícita metaficcionalización<sup>180</sup> de la novela confiere a la obra el estatuto de mayor autenticidad: los narradores que reflexionan abiertamente sobre las técnicas y estrategias narrativas denominan, cuestionan o aprueban estas estrategias, establecen una relación íntima y confidencial con el lector, que parece ser la garantía de la máxima autenticidad de un contacto real y verdadero (cf. Krowiranda 2005: 17-18).

*Nocilla Dream* es claramente una obra autorreferencial, ya que incide continuamente en su propia construcción y desvela la conciencia del autor-creador en cuanto a la composición de la obra y de sus implicaciones epistemológicas y ontológicas<sup>181</sup>. Estas implicaciones se vinculan con las convicciones posmodernas sobre el sujeto desintegrado y sobre el mundo extraliterario como espacio de discontinuidad y descomposición y, además, con la consiguiente concepción deconstructivista del mundo representado. Como la literatura contemporánea tiende a describir y recuperar el mundo con la palabra, teniendo en cuenta la indicada conciencia de la descomposición doble (del sujeto y del mundo), es natural que opte por soluciones formales que rompan con las representaciones artísticas tradicionales caracterizadas por la continuidad, unidad del emisor, finalidad, coherencia del enunciado y por claras divisiones genéricas. Lo que solía considerarse expresión suficiente de la realidad, en *Nocilla Dream* se revela como una serie de recursos convencionalizados que ya no son capaces de aguantar el peso de los nuevos temas, la percepción y construcción misma del sujeto perceptor.

Dado el carácter dominante de la construcción fragmentaria y no homogénea de unidades narrativas, no es fácil definir la obra en cuestión, acudiendo a las herramientas convencionalmente utilizadas. Proponemos, por tanto, siguiendo la experiencia de los

---

<sup>180</sup> En *Nocilla Dream* encontramos una variedad de recursos metaficcionales, tanto directos como indirectos, entre los cuales destacan: la referencia a la obra *El Hacedor* de Borges que celebra el desorden en función de comentario autorreferencial (cf. 2007: 45), el capítulo-cita de Thomas Bernhard, cuyo estilo repetitivo por excelencia y abundante en frases largas, detalles y digresiones claramente constituye una señal metaficcional (cf. 2007: 65) y observaciones directas sobre la escritura por parte del narrador (cf. 2007: 72).

<sup>181</sup> Esta conciencia queda expuesta en la nota del autor que cierra la novela.

teóricos polacos, servimos de la noción de *silvicidad*<sup>182</sup>. Recuperada en la segunda mitad del siglo XX y aplicada a los estudios de las formas fragmentadas presentes en la literatura polaca contemporánea, dicha noción abre nuevas posibilidades de interpretación.

El término *silvicidad* (*sylwiczność* en polaco) deriva de la noción polaca *sylwa* (versión polonizada de “silva”) que, a su vez, remite a *silva rerum*, término latín que quiere decir “bosque de las cosas”, y las *Silvae* creadas por el poeta latino Publio Papinio Estacio (colección no homogénea de poemas de varios géneros dedicados a diversos asuntos). Las silvas eran unas formas de escritura popular comunes en los círculos de la nobleza polaca a partir de la época renacentista. En la tradición polaca, las silvas eran simplemente volúmenes enormes conservados por las familias y pasados de una generación a otra donde se apuntaba todo tipo de información y datos. En estos conjuntos, entre las entradas sobre la vida cotidiana de la familia (el nacimiento de los niños, la muerte de los miembros de la familia, los acontecimientos locales, recetas de cocina, chistes, consejos de agricultura, etc.) se hallaban textos de carácter literario, poético, filosófico y didáctico que deberían constituir el capital cultural y práctico de las generaciones futuras (algunos poemas maestros de nuestra literatura se guardaron precisamente gracias a su inscripción en las silvas) (cf. Urbanik, 2004).

A la luz de lo dicho, *Nocilla Dream* podría ser calificada de una obra sílvica. Pero antes de explicarlo, detengámonos por un momento en la relación entre el tema de la memoria en la obra y la fragmentariedad. Recordemos que hace tiempo ya la gran especialista polaca en la teoría de literatura, Stefania Skwarczyńska denominó las silvas como “biblias domésticas” que funcionaban como baúles de enorme capacidad en lo que respecta a la memoria, tradición y cosmovisión de familias particulares y las sociedades de su época (cf. 1970: 183-184). Así, al igual que en las obras *sílvicas*, en la novela de Fernández Mallo la variedad y diversidad de los componentes parecen relacionarse

---

<sup>182</sup> El término de la *silvicidad* se utiliza en Polonia a partir de los años 80, introducido en el lenguaje de la crítica literaria por uno de los más influyentes teóricos de la literatura polaca, Ryszard Nycz. Sus planteamientos seguían las líneas indicadas en los años 60 del siglo XX por una de las estudiosas más conocidas de la teoría de la literatura en Polonia, Stefania Skwarczyńska, quien dio el empujón para el análisis de las formas *sílvicas* contemporáneas teorizando la estructura y las características de las silvas polacas antiguas. Ryszard Nycz introdujo el término de la silva contemporánea (*sylwa współczesna*) para el análisis de las novelas *sílvicas* de los años 70 y 80, mientras que Czapliński y Śliwiński propusieron la noción de la silva posmoderna (*sylwa ponowoczesna*) para las obras de la última década del siglo XX, lo que reflejaba los cambios en la literatura polaca ocasionados por el cambio político, económico, social y cultural de 1989, el año en el que empieza la transición polaca del sistema socialista al democrático.

precisamente con un propósito en sí esencial: conservar la memoria<sup>183</sup>. En este sentido, el texto de Fernández Mallo es similar a una obra contemporánea: *Abecedario* de Czesław Miłosz, poeta polaco y Premio Nobel de Literatura de 1980. El objetivo parcial de la obra mencionada consiste en salvar la memoria sobre las personas reales, olvidadas por la historia oficial o institucional. Un buen ejemplo de la tendencia a recuperar las existencias perdidas en *Nocilla Dream* es aquel de la pintora estadounidense que pasó su vida en Madrid y cuya obra supuestamente se hubiera descubierto tras su muerte (cf. 2007: 115, 121).

El narrador construido por Fernández Mallo es un compilador irónico que aparentemente enseña a los lectores la multiplicidad y variedad de la vida: propósito parecido a aquel de compilar el capital cultural en las silvas. Además, es un arquitecto posmodernista, ya que organiza su material de modo ecléctico y sin claras indicaciones en cuanto a la coherencia interna de su obra. De esta manera el lector, leyendo el texto de Fernández Mallo, experimenta dos sensaciones típicas de la arquitectura posmodernista y narrativa *sílvica*: por una parte, la de estar a punto de comprender el principio compositivo y la estructura de la obra; por otra, la de lo insignificante que es su comprensión. La autoridad del autor y el horizonte contextual limitan el supuesto caos compositivo, pero, por la inherente subjetividad de estas dos instancias, se disuade sutilmente al lector del proyecto unificador, inseparable de la naturaleza humana<sup>184</sup>. Dicho de otro modo, la obra se desvanece como una estructura concebida para una lectura

---

<sup>183</sup> Actualiza esta característica de las silvas Przemysław Czapliński, constatando que las formas *sílvicas* son capaces de salvar la memoria del olvido y, por extensión, la existencia de la nada. Por su parte, Karolina Felberg, en el ensayo sobre la novela *sílvica* de Janusz Korczak (*Dziecko salonu*, en castellano: *El hijo del salón*), hace referencia al problema de la descomposición del sujeto y observa que las formas fragmentarias, escritas “en directo” y en forma de un borrador, suelen representar el anhelo de conservar la memoria o facilitar el camino hacia el surgimiento de un “yo” estable (cf. 2005: 63).

<sup>184</sup> Según Skwarczyńska, la estructura de las silvas está definida y se establece gracias a la tensión constante entre dos fuerzas intrínsecas de este tipo de obras: la centrípeta y la centrífuga. La fuerza centrípeta de las silvas es la *varietas* (dispersión), es decir, la tendencia a traspasar los límites de la homogeneidad en términos de género, temática o seriedad y en términos de la apertura textual capaz de albergar entradas futuras. La fuerza de *varietas* es la que dispersa la obra y está en confrontación con la de la unificación, la centrífuga, que tiende a dominar la exuberancia de *varietas*. Se apoya en dos instancias: la del autor y la del horizonte contextual de la obra. Las capacidades intelectuales y emocionales junto con los conocimientos culturales del autor condicionan el establecimiento de las fronteras que la *varietas* no es capaz de sobrepasar. El horizonte contextual crea el plano referencial de la silva, ya que ésta se inscribe dentro de un contexto socio-político-cultural concreto y localizable. Las dos instancias unificadoras, a fin de cuentas, combaten las tendencias centrífugas de las silvas, por lo cual es posible hablar de la existencia de una estructura genérica. El constante enfrentamiento entre estas dos fuerzas opuestas es una de las características esenciales de las silvas y de la literatura *sílvica* que pueden tender tanto hacia la dispersión como a la unificación (cf. Skwarczyńska, 1970).



aleatoria que provoca la necesidad de organizarla y encuadrarla dentro de un marco concreto, es decir, estabilizarla. La multiplicidad de los géneros y elementos incluidos en la novela provoca una cierta alegría y el lector abandona el proyecto de dotar la obra de una congruencia. *Nocilla Dream* de Fernández Mallo es una silva parecida al rizoma por su estructura abierta y capaz de acomodar modificaciones de índole variada; es un texto indefinido, propio de una lectura interrumpida, incompleta o no acabada (lo que confirma la creación de dos volúmenes siguientes y el concepto mismo de un proyecto literario en varios tomos).

La inclusión de una variedad exuberante de formas breves y heterogéneas remite a la relatividad de la autonomía de lo literario que no necesariamente tiene que definirse a través del uso de algunos rasgos específicos e inherentes en los textos artísticos. Para el estudioso polaco, Ryszard Nycz, tal cuestionamiento de las delimitaciones rígidas de la literariedad implica la consideración de lo literario como una categoría institucional dentro del marco de la percepción<sup>185</sup> y como un punto de partida particular para la creación literaria (cf. 1982: 71). El autor citado arguye que el simple hecho de elegir algún texto es capaz de dotarlo de valor literario porque lo ubica dentro del territorio artístico, lo llena de ambigüedad y de ahí justifica la futura actividad semántica del receptor (como los *ready mades* de Marcel Duchamp). Además, en las formas *silvicas*, la literariedad se independiza de un repertorio fijo y reglas típicas de lo literario en el sentido de que la silva

(...) se actualiza en cada lectura por parte del lector, se estabiliza dentro del marco de la literatura (la que dentro de esta perspectiva podría denominarse como una instancia que sirve para demostrar la histórica y culturalmente relativa literariedad del texto) y, finalmente, está analizada e interpretada con las herramientas de la crítica literaria (Nycz 1982: 86).

Ryszard Nycz considera los textos *silvicos* como la liberación de la taxonomía literaria y recuperación del estado no esencial, sin características fijas típicas de los inicios de la literatura, es decir, un texto sin adjetivos, un nuevo monolito en términos propuestos por Philippe Sollers (Nycz 1982:74). También Krzysztofa Krowiranda insiste en la potencialidad creativa de la *silvicidad*, afirmando que: “la silva posmoderna, por tematizar la imposibilidad de acceder a la realidad y por servirse de un orden añadido y

---

<sup>185</sup> La apercepción, tal y como lo introdujo Leibnitz en la filosofía, es la percepción muy atenta, consciente y al más alto nivel de la percepción; es la conciencia de la percepción.

proveniente de la literatura en términos compositivos, expresa la vuelta del interés por la literatura y por las posibilidades de la ficción”<sup>186</sup> (Krowiranda 2006: 59).

La potencialidad creativa de la forma *sílvicas* de *Nocilla Dream* está también relacionada con la alta capacidad de absorción de textos literarios reciclados por el mundo extradiegético, es decir, los textos no literarios penetran en la esfera artística como si se tratara de un intercambio capitalista y democrático<sup>187</sup>. Igualmente, el gran potencial de las formas *sílvicas* se debe a su alto grado de apertura textual conseguida gracias a la técnica procesual de su elaboración, es decir, las silvas posmodernas, más que resultados de algún proceso de escritura, son la transcripción de los procesos de su creación (cf. Nycz 1982: 70). Esto, por su parte, posibilita el desarrollo textual y, asimismo, permite establecer nuevas e inesperadas maneras de estructurar el texto.

Czapliński subraya que la silva posmoderna evidencia la imposibilidad de cualquier tipo de totalidad, tanto en el sentido de la representación del mundo como de un texto literario en términos de congruencia genérica. Las silvas son capaces de cumplir con los requisitos de la literatura contemporánea gracias a la indeterminación, porque compaginan la ironía con la sabiduría, el distanciamiento de lo doctrinario con la búsqueda de la verdad y el arraigamiento de la palabra en la biografía particular con el debilitamiento del egocentrismo (cf. Czapliński 2007). Kazimierz Bartoszyński comprueba que la apertura estructural de las formas fragmentarias aumenta la capacidad del fragmento de expresar “la impotencia de los sujetos creadores en lo que atañe a la aprehensión cognoscitiva de ciertos fenómenos” (1998: 17). En otras palabras, los fragmentos, gracias a su estructura particular, son más eficaces a la hora de decir lo indecible o lo difícil de decir<sup>188</sup>. La fragmentariedad *sílvica* se presenta como una antología de las posibilidades inherentes de la narración (cf. Czapliński & Śliwiński, 1999) capaz de disminuir o incluso eliminar la desconfianza hacia la literariedad<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> Trad. propia del polaco.

<sup>187</sup> Asimismo, cabe añadir que si cualquier situación comunicativa o texto pueden convertirse en literatura (percibirse en términos estéticos), lo literario (cultural, artificial) con mucha frecuencia vuelve a la cotidianidad por asimilación y neutralización de las experiencias comunes y por ello es posible considerar que la literatura, a través de la sabiduría popular, se alimenta de la literatura y se convierte en canibalismo secundario.

<sup>188</sup> “El carácter polisémico del fragmento es más eficiente en la revelación de la trascendencia que el enunciado semánticamente cerrado (...)” (Bartoszyński 1998: 17).

<sup>189</sup> Entre las cinco características inherentes de la narrativa contemporánea indicados por José María Pozuelo Yvancos en su libro *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, se encuentra la desconfianza hacia la literariedad. Una vez descreditadas las capacidades epistemológicas de la narrativa y

Por su carácter *silvico*, la narrativa de Fernández Mallo afirma la potencialidad de la literariedad y la necesidad de la expansión del concepto de la novela, ya que, por una parte, es más apta en cuanto a la representación de las experiencias contemporáneas arraigadas en la sensibilidad televisiva y cibernética; y por otra, operan dentro de ella las instancias principales de la coherencia de los textos *silvicos*: la unidad de emisor, receptor y texto, la hipótesis de la biografía textual del hablante, la tematización de la literatura como cuestión primaria y el plano irónico (cf. Nycz, 1982: 85).

Como hemos podido ver, la intención Fernández Mallo tiende a englobar la reflexión sobre la vida en su plenitud y diversidad. Lo que refleja comprensivamente este intento ambicioso es la mezcla *silvica* de historias ficticias, reales y la intercalación de unidades textuales breves de origen y genética literariamente diferenciados<sup>190</sup>. El carácter *silvico* de *Nocilla Dream*, dada su fragmentariedad sometida a las fuerzas unificadoras, su apertura y su ambigüedad, comprueba las posibilidades creativas del lenguaje y de la narrativa. En efecto, su autor se ha empeñado en encontrar una manera eficaz de narrar movido por el deseo de representar el mundo real y ficticio como conceptos en sí ambiguos.

Lo establecido en lo que concierne a la especificidad de las novelas en este trabajo estudiadas se resume de alguna manera en *Nocilla Dream* y, lo que es más, por ser una obra integrada por fusión podría servir de punto de referencia a la hora de emprender análisis de otras novelas. Para dar un ejemplo citemos las novelas *Standards* de Germán Sierra y *Circular 07. Las afueras* de Vicente Luis Mora. A pesar de sus particularidades, se asemejan ellas en casi todos los aspectos a *Nocilla Dream*. Hay, sin embargo, ciertas diferencias: mientras que en la obra de Sierra los hilos argumentales están más marcados que en la novela de Fernández Mallo, en *Circular 07. Las afueras* la fragmentación, heterogeneidad de los componentes y desintegración de la trama están llevadas al máximo, hecho que quizá la confine a la incomprensión y falta de interés suficiente. En todo caso, ambas novelas se dejan analizar desde la perspectiva de la arquitectura

---

las construcciones logocéntricas “que habían generado una metafísica y una hermenéutica fundamentada en los grandes discursos” (cf. 2004: 42) y una vez surgida la desconfianza hacia el estatuto de la realidad y hacia la capacidad del lenguaje de recrear y permitir accederla, la literariedad pierde su estatuto de discurso “natural” y la novela adquiere el carácter metaliterario y especular “que juega visiblemente con la herencia y redescubre, solo que irónicamente y sin ingenuidad, las convenciones literarias” (2004: 51).

<sup>190</sup> Tal como hemos señalado, las silvas polacas contenían textos copiados de otras silvas, textos reales (crónicas familiares, hechos históricos, etc.), ficcionales (narrativa de longitud variada), poéticas, filosóficas, etc.

posmodernista integrada por fusión y desde la perspectiva de la literatura *sílvica*. Tenemos asimismo la esperanza de que esta observación inspire nuevos y reveladores estudios que quizá se centren en determinar si lo *sílvico* no constituye una suerte de transposición de las estructuras de la interfaz de las redes sociales como *Facebook* o *Twitter* al ámbito de la literatura, ya que ambos se dejan definir como plataformas de contenidos experienciales y variados.

## CONCLUSIONES

El objetivo del estudio que se ha llevado a cabo en la presente tesis doctoral no ha sido el de encontrar una tendencia fija en la novelística española contemporánea, sino contemplar dicha narrativa desde una perspectiva nueva, una que facilitara la aproximación a la variedad de recursos, técnicas narrativas y formas utilizadas por los autores con el fin de integrar los componentes en unidades literarias coherentes. Nuestro trabajo está enfocado en la novela actual creada a partir de 2006, año en que —como hemos explicado al principio— apareció *Nocilla Dream*, la primera parte de la trilogía *Nocilla*, momento clave en lo que concierne a la evolución de la narrativa española del momento, proceso, desde luego, no acabado. Las obras que hemos tomado en consideración escapan de las clasificaciones y tipologías convencionales, dada la diversidad de recursos, géneros literarios, tipos de textos, registros y estéticas (en el sentido amplio y común de la palabra), etc.

Con nuestro estudio se confirma la opinión expresada por Tzvetan Todorov en su *Poética*. Recordemos que el famoso teórico rechaza los análisis que convierten los textos en meros resultados o productos de algunas leyes externas a ellos (filosóficas, psicológicas, sociales, etc.) (cf. 1984: 11). Compartiendo este punto de vista, hemos intentado presentar una serie de novelas que ilustran ciertas tendencias en la narrativa española actual, tal como la hemos definido en la introducción del presente trabajo, acudiendo a un método analítico parcialmente extraliterario que, no obstante, forma parte del ámbito de la estética, es decir, del entorno artístico que es el ambiente primario de la literatura (cf. Todorov, 1984: 11). La distinción de Todorov entre interpretación y poética es, asimismo, la base de nuestra propuesta metodológica. La primera es sinónima del comentario, exégesis, crítica, etc. y su enfoque consiste en descifrar el sentido de un texto<sup>191</sup>. La poética, objeto del presente estudio, no analiza un texto desde la perspectiva exegetica o explicativa, sino que se centra en su literariedad, entendida de acuerdo con los formalistas rusos como búsqueda de propiedades esenciales en las de obras literarias (cf. Todorov, 1984: 12).

---

<sup>191</sup> Su forma degenerada es la intención de considerar los textos como ilustraciones de algunas leyes extraliterarias (psicológicas, sociales, etc.) que los privan de autonomía.

A la hora de delimitar el corpus de obras, hemos decidido incluir en él los textos no según el principio de la existencia de recursos específicos, sino desde el de la heterogeneidad de técnicas y referencias tanto literarias como extraliterarias. Las categorías que definen el estilo no se miden por su presencia o ausencia absoluta. Si fuera así, el investigador se convertiría en un contable obligado a ocuparse de cuestiones estadísticas (¿cuántas metáforas exactamente deberíamos encontrar en un texto para poder calificar su estilo de metafórico: 7, 15 o 100?). Además, tanto los escritores como las obras escogidas pertenecen a la creación condicionada por una sensibilidad marcada por la revolución televisiva y cibernética. De este modo excluimos a los autores que no han crecido en un universo marcado por los nuevos medios y el acceso instantáneo a la televisión por cable e Internet.

En el primer capítulo en el que se analizan las obras del corpus, Capítulo II, estudiamos la función y el significado de los componentes aparentemente externos a los textos narrativos propiamente dichos: los paratextos. Hemos podido observar la magnitud de la influencia que estos pueden ejercer sobre la tarea interpretativa. En efecto, los paratextos iniciales -peritextos- son capaces de anunciar, resumir o describir el contenido, la estética dominante o incluso la estructura de la obra (en *Casa de muñecas*, *Standards*, *El Dorado* o *El genuino sabor*, por ejemplo), mientras que los epitextos -paratextos finales- sirven generalmente para esclarecer algunos de los elementos narrados o revelar, sea directamente o no, el sentido de la obra o sus fuentes de inspiración (como en el caso de *Nocilla Dream*, *Guadalajara 2006* o *La trabajadora*, por ejemplo). En varias ocasiones los paratextos además disimulan el contenido para intrigar y dotar a la obra de carácter sensacionalista (*La ciudad y los cerdos*, *España*).

Los títulos, según la clasificación de Genette, designan, describen, connotan o seducen al lector (*cf.* Genette, 1988: 710-720)<sup>192</sup>, determinando las primeras sensaciones y asociaciones de la lectura, hecho que hemos podido comprobar notar en obras como

---

<sup>192</sup> La designación sirve para identificar el libro, como el nombre en el caso de las personas, y es la única función obligatoria, sea motivada o no la selección del título (*cf.* Genette, 1988: 710-711). La función descriptiva (por otros llamada como la indicación) tradicionalmente se relaciona con el contenido de la obra, sin embargo Genette introduce una matización entre la función de indicar el tema (títulos temáticos) y el género literario (títulos formales, genéricos, remáticos) o los dos a la vez (títulos mixtos). Las indicaciones se relacionan con los caminos interpretativos que el título puede contener (*cf.* Genette, 1988: 711-716). La seducción del público es la función que describe su potencial en términos de ventas y atención del mundo editorial y de los lectores, es decir su función de incitar a la compra o lectura (*cf.* Genette, 1988: 718-720). La connotación describe lo que el título evoca o es capaz de evocar en los lectores (*cf.* Genette, 1988: 716-718).

*Sebastián en la laguna*, *Los muertos*, *Nocilla Dream* o *Fresy Cool*. Los epígrafes desempeñan un papel similar, pero con frecuencia remiten más directamente a los posibles caminos interpretativos. Su fuerza estructurante y el significado varían sustancialmente, pero con frecuencia pueden revelar la clave para la comprensión de la totalidad de la obra en términos de la estética o ideología (cf. Ostrowski, 2006b: 432); en otras palabras, los contenidos epigráficos pueden aclarar el *intentio auctoris*, resumir la obra o su elemento, servir de prefacio o alusión a un género literario particular, ubicar la obra dentro de un contexto literario o cultural concreto e invitar a comparaciones, motivar al lector, programar la lectura o ambientar el texto creando una atmósfera específica. También hemos observado que, con frecuencia, el autor de la cita en función de epígrafe es de mayor relevancia y tiene más significado que el contenido de la cita misma, tal y como apuntan varios estudiosos (cf. Słowiński, 1998: 325; Ostrowski, 2006b: 432). Queda claro que la referencia a los epígrafes de personas o artistas concretos puede resultar de la coyuntura específica o de la moda. Por otra parte, tras el análisis de las dedicatorias que trascienden las fronteras de lo privado, podemos constatar que casi siempre sirven para exhibir ostentosamente alguna relación o actitud del narrador hacia el destinatario, sea personal, intelectual o simbólica (cf. Genette, 2001: 120-12). Constituyen, pues, una pretensión artística o ideológica que aparentemente debería ubicar la obra en un contexto específico y servir de punto de partida (muy exacto) para la interpretación.

En lo que concierne a la inserción de los índices al principio de la novela cabe observar que, aunque no parezca un recurso particularmente extraordinario, la introducción del listado de secciones y capítulos revela la estructura completa de la novela desde el comienzo de la lectura. Al contrario de la introducción del índice al final, su conversión en la apertura de la obra sugiere que la construcción novelesca en sí puede ser de suma importancia, como si se tratara de un texto científico o académico guiado y marcado estructuralmente. Como hemos visto en *Casa de muñecas*, *El Dorado* o *Asesino Cósmico*, desde el inicio, el lector tiene definidas las expectativas, ya que el itinerario queda claramente expuesto.

Los casos de novelas que contienen el mayor número de paratextos son paradigmáticos para la tendencia de programar la lectura por los narradores y revelan su afán no solo organizador, sino también su autoridad como indicadores de la comprensión e interpretación de su texto narrativo. Gracias a los ejemplos de novelas que contienen numerosos paratextos (*Circular 007*, *Las afueras*, *Nocilla Dream* o *Sebastián en la*

*laguna*), hemos podido percatarnos de que, en ocasiones, sin su ayuda sería difícil descifrar la idea detrás de la creación novelesca. En otras palabras, los paratextos con frecuencia facilitan, si no posibilitan, la comprensión de la novela y, además, son capaces de revelar la intención de programar la lectura y dotar a la obra de coherencia interna. Los paratextos de obras tales como *El Dorado*, *Casa de muñecas* o *Un momento de descanso*, tienen la función de exponer los posibles trayectos de lectura, anunciar el carácter simbólico y ambiguo de algunas metáforas y exponer los principios organizadores de la obra. En otras ocasiones, los paratextos que preceden la narración anuncian a modo de prolepsis los hilos argumentales que el texto narrativo desarrolla a continuación (*Generación alada*, *Standards*, *La nueva taxidermia*). Estas unidades narrativas exponen la temática y determinan la lectura por las asociaciones y referencias explícitas e implícitas que evocan. No obstante, los paratextos iniciales generalmente no satisfacen el horizonte de expectativas del lector y no indican ningún camino concreto de descodificación del significado de la obra. Su función no siempre es explicar la *intentio auctoris* sino que en la mayoría de los casos sirven para incitar a una lectura atenta y contextualizada.

El gran número de componentes relacionados indirectamente con la totalidad de la novela observable en casi todas las narraciones del corpus puede que remita a la tradición de las primeras publicaciones en prosa, en las que solían aparecer numerosos peritextos. El hincapié en la tradición del género, en sus raíces<sup>193</sup>, parece vincularse también con los temas metaficcionales de las obras: su pertenencia al género novelesco, su estatuto ontológico o su carácter polimórfico. Varios rasgos de las novelas en cuestión -como la hibridación discursiva, la intertextualidad propiamente dicha o las intrusiones del narrador omnisciente, etc.- corroboran esta interpretación, tal como hemos intentado demostrar en la sección del Capítulo V dedicada a la dimensión metaficcional de los textos narrativos.

A pesar del evidente valor del análisis paratextual, es necesario subrayar que en ciertas ocasiones existe un indudable riesgo de tomar todas las “sugerencias

---

<sup>193</sup> Hay que tener en cuenta que las primeras novelas se editaban so pretexto de ser relatos reales, ya que no se admitía la edición de textos en prosa que no fueran auténticos. Según las valoraciones éticas vigentes hasta bien entrado el siglo XIX, el texto en prosa tenía que ser real, mientras que lo irreal e imaginario estaba reservado para la lírica y el drama. De ahí que los escritores, en numerosas advertencias, asegurasen la autenticidad de los hechos contados indicando fuentes (ficticias) históricas o demostrando que la obra era un conjunto de entradas de diarios, memorias, cartas, etc.



interpretativas” a pie de la letra. Sin adoptar una postura crítica, esto es, dejándose influir por las pretensiones, indicaciones o alusiones del narrador, el lector o investigador puede acabar manipulado por la instancia autoritaria de la voz narrativa y convertirse en víctima de un juego metaficcional, por ejemplo. Los autores, los primeros intérpretes de su propia creación literaria, intentan escamotear sus propósitos manipuladores. Sin embargo, gracias al análisis detallado de la materia paratextual queda clara la magnitud de su influencia en la percepción y estructuración de la lectura.

En el Capítulo III nos dedicamos al estudio de los aspectos relacionados con la visualidad de las novelas del corpus, de las relaciones que el material visual establece con el textual y el significado de su ostentación. Varias novelas analizadas dentro del marco de la presente investigación testimonian las consecuencias de la difusión del concepto posestructuralista de literatura como texto y no como fábula. En muchas ocasiones hemos podido observar que las repercusiones de este fenómeno se manifestaban en el nivel material de los procesos creativos, es decir, en la página misma. En cierta manera, el autor –usuario de múltiples programas de edición– se ha convertido en diseñador y, gracias a los recursos que hemos podido ir examinando en detalle, ha conseguido intensificar la visualidad de la escritura. Asimismo, en algunas ocasiones, el texto narrativo iba reduciéndose a las características de una imagen, lo que ejemplifica la novela *Circular 07. Las afueras*. La incorporación de elementos gráficos en esta afecta asimismo a la intertextualidad; implica la extensión de la autonomía del texto, ya que no es posible citarlo sin copiarlo como una imagen.

La frecuente inserción de elementos tipográficos y visuales en el material textual implica que el autor se convierte en arquitecto de la materialidad del libro. De este modo refuerza su presencia porque no solo escribe, sino también diseña, es decir, deja más huellas de su participación creativa en el proceso de la elaboración de la obra. He aquí la implicación más notable de la tendencia de intervenir en la materialidad del texto por parte de los autores, fenómeno que ejemplifica la posibilidad de convertir los textos novelescos en conjuntos texto-visuales. Esto significa que, a la hora de servirnos del sistema provisorio de clasificaciones de lo parentético y/o visual que acabamos de esbozar, siempre deberíamos recurrir al contexto muy específico de la creación literaria y respetar la idiosincrasia de la obra literaria en el mayor grado posible. Podemos arriesgar, sin embargo, la suposición de que el minucioso diseño visual y tipográfico de la arquitectura de la novela convierte el texto en un “edificio” sereno, capaz de recibir a

visitantes cuya sensibilidad está marcada por la omnipresencia de lo visual en el mundo de hoy.

Espero que, tras el análisis que se ha realizado en el Capítulo III, quede claro que los paréntesis enfatizan uno de los problemas claves en la narrativa de las últimas décadas: la fluidez y la discontinuidad. Los paréntesis pueden desempeñar varios papeles, tal como hemos ido observando: cambian el tono de los enunciados; introducen lenguajes o discursos alternativos al principal<sup>194</sup>; gracias a las interrupciones dotan el texto de cierto ritmo; si toman la forma de anacoluto perturban la fluidez sintáctica para fines retóricos; provocan emociones negativas por obstaculizar la fluidez del texto; son capaces de introducir ironía y humor porque gracias a ellos aparece una voz supuestamente ajena, separada de los personajes o del narrador, y así más capaz de ofrecer comentarios (como si se tratara de voces en *off*); son aptos a la hora de introducir información de modo instantáneo y sin cambiar la sintaxis, es decir, dramatizando el texto al eliminar verbos introductorios o expresiones excesivas o al revés: cuestionan el dramatismo por la introducción de elementos insignificantes; y, finalmente, crean la sensación de intimidad y complicidad con el narrador, como si este estuviera al lado del lector comentándole al oído lo que estaba ocurriendo<sup>195</sup>.

La cursiva, la mayúscula, las fuentes diferentes y otras marcas tipográficas, que para muchos estudiosos constituyen simplemente otra modalidad del recurso retórico de paréntesis, pueden adquirir funciones similares, aunque la relación con su uso editorial

---

<sup>194</sup> El caso de la primera sección de *La trabajadora* de Navarro (el monólogo de Susana con intrusiones de Elisa entre paréntesis) ejemplifica esta clase de alternancia discursiva, ya que el texto principal tiende a representar el discurso de la locura, histeria e inestabilidad emocional, mientras que el de las interferencias de la narradora representa el sentido común. En este contexto vale la pena recurrir a las observaciones de Denise Delorey, Gabrielle Parker y Helene Weldt-Basson, que consideran que los paréntesis tienen un valor metafórico en la narrativa femenina. Analizando las obras de Virginia Woolf, Delorey averiguó que los contenidos introducidos entre paréntesis representan la vida simple y cotidiana, en oposición a los grandes acontecimientos y eventos del mundo patriarcal en el seno del texto. Para la investigadora, el uso de los paréntesis abre huecos textuales cargados de subjetividad y capaces de trascender la forma para acceder a verdades no representables (*cf.* Delorey, 1996: 105). Para Parker, el uso de los paréntesis ya no constituye una metáfora tan abstracta, ya que los relaciona con los muros que impiden a las mujeres participar en el acto corriente de comunicación, reduciéndolas al silencio (*cf.* Parker, 1990: 116-117). De modo similar, Helene Weldt-Basson sugiere que, metafóricamente, los paréntesis son las formas del discurso marginalizado (de las mujeres, por ejemplo), como los paréntesis representan la forma marginal lingüística (*cf.* Weldt-Basson, 2009: 100).

<sup>195</sup> El efecto de intimidad es tanto más acertado si el narrador introduce reflexiones íntimas y sus opiniones entre paréntesis; es evidente que se puede hacer reflexiones también en el seno del texto sin recurrir a estas “barreras” de puntuación y así conseguir el mismo efecto, pero, dado el carácter interruptor de los paréntesis y la sensación de participar en una conversación aparte que crean, son precisamente los paréntesis más eficaces en esta tarea.

común y corriente en ocasiones limita la variedad de funciones desempeñadas. Todos los recursos tipográficos interrumpen el flujo de la narración y reivindican el estatuto de la imagen en el proceso de significación. Es posible que esta técnica, como el caligrama teorizado por Michel Foucault en su ensayo *Esto no es una pipa*, tenga el propósito de reconciliar las “más antiguas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar, figurar y decir, reproducir y articular, imitar y significar, mirar y leer” (Foucault, 1993: 8).

Uno de los “efectos secundarios” más interesantes de este fenómeno es el surgimiento de “huecos” producidos por la intercalación de elementos gráficos y textuales. Como hemos podido observar, estos “huecos” se rellenan tanto gracias a los mecanismos autónomos intratextuales como a través de la “cooperación semántica” de los lectores en los procesos de significación. La exposición de la heterogeneidad del texto y de sus componentes instantáneamente revela sus costuras, sus lugares de conexión de diversas y ajenas estrategias de escribir, cuestión que abre la puerta hacia caminos interpretativos de variada índole: el arquitectónico (teoría de la interdependencia entre los elementos que esbozamos en el Capítulo VI), el formalista (teoría de la desautomatización de Shklovsky), o el fenomenológico (la “concretización” de Ingarden), entre otros. Según Justyna Zimna, estudiosa que sigue las pautas interpretativas de Michael Riffaterre, los recursos que interrumpen la lectura a la vez agudizan la atención del lector y le impiden predecir o deducir con facilidad las características (temáticas, semánticas, etc.) esenciales. El hecho de intensificar la transmisión de datos incrementa consecuentemente la recepción, es decir, impide lecturas superficiales<sup>196</sup> (cf. Zimna 2005: 29-30).

Se puede constatar asimismo que gracias al uso de la cursiva, mayúsculas, parentésis y otros elementos que potencian la dimensión visual de los textos, los narradores aumentan la sonoridad de los textos narrativos, inciden en la privatización del lenguaje y desdoblan (o incluso multiplican) su propia voz, como si quisieran aplicar en práctica literaria el principio del pensamiento débil, concepto esencial para la filosofía posmoderna.

---

<sup>196</sup> El problema de las aportaciones de los dos estudiosos consiste en que han ignorado los casos de introducción del material visual que, por estar estrechamente vinculado con la materia textual, la ilustra: en este caso el valor de la desautomatización (Shklovsky) producida por las interferencias disruptivas disminuye evidente y sustancialmente.

En lo referente a la introducción del material visual en forma de dibujos, fotografías, etc., la relación entre la imagen y el texto, como hemos advertido, en la mayoría de los casos analizados revela la primacía de la palabra, ya que es ella la que limita las posibilidades de interpretación y significación<sup>197</sup>. Las imágenes frecuentemente complementan los textos, dialogan con ellos y amplían su sentido. En algunas ocasiones visualizan las metáforas establecidas por el material narrativo o incluso crean algunas propias, relacionadas con o derivadas de lo textual. También son capaces de ilustrar el estado anímico de los protagonistas o el trasfondo de la acción, es decir, el elemento descriptivo (y no argumental) de un relato particular. En los dos casos, la ilustración tiene capacidad de adquirir el carácter de oposición completa o parcial hacia lo narrado, con frecuencia invirtiendo el significado textual o ironizando sobre este. En algunas ocasiones la imagen tiene la función explicativa dado que sin ella no es posible descifrar el significado indirecto, sea simbólico o metafórico, del texto principal del cuento. La obvia desventaja de la introducción del material visual consiste en que cuanto más ilustrativas y menos simbólicas, complementarias o indicativas en términos de potencialidades de significación son las imágenes, tanto menos espacio dejan para visualizaciones propias<sup>198</sup>.

Los textos acompañados por imágenes demuestran cualidades esenciales de obras posmodernistas y *silvicas*, ya que se rigen por los principios de discontinuidad (conseguida gracias a la interrupción del hilo argumental por el material visual) y dialogismo (asegurado por la coexistencia de dos códigos: el visual y el lingüístico). Según Agnieszka Karpowicz, la aparición de nuevas formas y géneros literarios y artísticos está motivada por la proliferación de nuevos medios visuales que, al transformar

---

<sup>197</sup> El único caso en el que predomina la imagen es cuando esta es tan conocida por los lectores que no requiere ningún comentario ni título y los procesos de significación empiezan directamente al enfocarse la vista en ella. También en el campo de la pintura observamos un fenómeno similar. Si los autores ofrecen títulos o comentarios escasos, enigmáticos o muy generales (“paisaje”, “composición”) esto implica la disminución de la prevalencia de la palabra y la necesidad de concentrarse completamente en la imagen.

<sup>198</sup> Una de las funciones más complejas que las imágenes adquieren se da en *Casa de muñecas*, obra muy marcada por la introducción de lo visual. En ella las imágenes se convierten en portadoras del significado de algunos relatos. En los casos donde se observa la escasez textual, el uso de las imágenes es inverso al uso corriente, es decir, la inversión consiste en considerar el texto como elemento subordinado al material visual, a semejanza de los títulos de pinturas o fotografías, por ejemplo. La fuerza de significación e interpretación de las imágenes varía, pero la tendencia general consiste en que la imagen adquiere más valor para la construcción del significado de una unidad narrativa específica cuanto más breve se manifiesta aquella. Este esquema de adquisición del significado por una unidad narrativa gracias a lo visual podría describirse en términos de la prevalencia de la carga de significación de la imagen sobre el texto, es decir, el valor cognoscitivo y explicativo de la primera es superior al segundo.

la iconosfera de la percepción cotidiana, influyen consecuentemente en las transformaciones de la logosfera, lo que, en otras palabras, significa que el ambiente visual determina la logosfera (cf. 2010: 108).

La proliferación de la visualidad de los textos y de experimentos opto-fónicos evidencia dos fenómenos importantes. Primero, la necesidad de encontrar la nueva función de la palabra y de la creación verbal en una cultura en la que se ha producido, en términos jakobsonianos, el deslizamiento de la dominante verbal a la dominante de la imagen y de la pluralidad de soportes de la palabra y de los medios de su uso. Segundo, la creación enfocada a la visualización de textos mediante recursos que varían del uso simple de la cursiva, mayúscula y paréntesis (*Ciudad y los Cerdos*, *La trabajadora*, por ejemplo), por el uso de las imágenes (*Casa de muñecas* o *Un momento de descanso*) y terminando por la transformación de palabras en recursos visuales (*Circular 07. Las afueras*), constituye cierto testimonio antropológico elaborado artísticamente de nuestro tiempo. La variada índole de las visualizaciones refleja el complejo y pluridimensional proceso del atravesamiento de la logo-, audio- e iconosfera (cf. Karpowicz, 2010: 108, 116), cosa que queda clara si admitimos que, como observa Ezequiel, el protagonista de *Alba Cromm*, “las imágenes nos saturan” (Mora, 2010: 103).

En el Capítulo IV hemos podido comprobar que los autores de las novelas analizadas se aprovechan de todo un abanico de actividades del hombre contemporáneo, sean artísticas o cotidianas (acceso diario a Internet, por ejemplo) en el proceso de la creación novelesca. Son textos que parecen tender a convertirse en obras dialécticas, eclécticas y polivalentes, obras en debate con todo lo que sucede y sucedía en la cultura en general y literatura en particular. Sus referencias a estéticas antiguas tanto como a las inspiradas en la contemporaneidad –influenciada por la difusión de la televisión y nuevas tecnologías– revela la conjugación de posicionamiento crítico y tendencias continuadoras en términos de cuestiones tales como la temporalidad acrónica, el tema del tiempo como tal, las inquietudes epistemológicas, la teoría de los mundos posibles o la visión ontológica del mundo.

Si aceptamos que la forma de una obra determina el modo de representar el mundo y permite descifrar los criterios axiológicos a partir de los que este ha sido construido, los géneros literarios pueden considerarse sismógrafos sensibles a las vibraciones y temblores extraliterarios. Existen aproximaciones que socavan la utilidad de las referencias a los géneros literarios y a las clasificaciones genéricas (cf. Chamberlain & Thompsen, 1998: 1-3), pero de acuerdo con la teorización de Seweryna Wyślouch, que

considera el género literario como un referente muy próximo al texto mismo y por ello útil para cualquier tipo de análisis teórico (2007b: 288-289), hemos hecho hincapié en las cuestiones de la pertenencia genérica de algunas obras.

Como es sabido, la inclusión de una novela en un género novelesco concreto siempre ha desempeñado un papel esencial: se trataba de un cierto acuerdo que el escritor establecía con el lector, el indicador del horizonte de las expectativas que programaba la recepción y facilitaba la descodificación de los sentidos de la obra, así como constituía una de las primeras instancias interpretativas<sup>199</sup>. El horizonte de expectativas de los lectores es bien diferente hacia un texto con dominante de estética posapocalíptica (*Generación alada*, *Los muertos*, *Los huérfanos*), uno que se parece a una novela del campus (*Un momento de descanso*), uno aparentemente dominado por los rasgos de ciencia ficción (*Asesino Cósmico*) o uno que constituye una adaptación contemporánea del tema de la novela picaresca (*Mi gran novela sobre La Vaguada*). Hemos visto que ninguna de las obras (quizá salvo *Generación alada*) cumple con las prescripciones de un solo género, es decir, casi todas son creaciones híbridas en mayor o menor grado, hecho que parece una tendencia muy común en la narrativa actual y que queda confirmado por numerosos estudios<sup>200</sup>.

Sin embargo, el resultado de los procesos iniciados ya en los tiempos de la dominante modernista en la literatura no equivale a la suspensión de todas las reglas y no implica que no existan características formales que remitan a géneros literarios específicos. El cambio esencial se halla en la intensidad de las fuerzas prescriptivas que moldean la creación artística, es decir, estamos ante un nuevo tipo y nivel de normatividad genérica. Parece que si el nivel de la normatividad genérica es alto (en la novela decimonónica, por ejemplo), el género funciona como imperativo y puede convertirse en la dominante de la conciencia literaria de una época y en su categoría principal. Por otra parte, si el nivel de la normatividad es bajo y sus reglas son

---

<sup>199</sup> Aunque Benedetto Croce en su *Estética* (1938) haya rechazado la división en géneros a favor de la originalidad, creatividad, intuición, etc., la tendencia general en los estudios literarios de hoy está a favor de las clasificaciones genéricas y su estudio sigue vigente.

<sup>200</sup> Solo para dar un ejemplo de la omnipresencia de la convicción sobre la magnitud de la hibridación del género novelesco en la contemporaneidad basta fijarnos en el hecho de que la revista *Ínsula* dedicó precisamente a este tema todo el número 754 del año 2009, titulado “Novelas híbridas”. A lo largo de la presente tesis hemos aludido a este fenómeno en varias ocasiones.

intersubjetivas, el género se instaura como una “costumbre de lectura” mediatizada por los usuarios y aceptada como tal.

El hecho de desestructurar las leyes genéricas de la novela actual entronca con las dificultades a la hora de comprender los sentidos de la obra, ya que son precisamente los géneros literarios los que facilitan esta comprensión. El alto nivel de codificación (normatividad) facilitaba la recepción y comprensión, de modo que la relativa libertad genérica presente en las novelas que hemos estudiado es capaz de ultrajar a los tradicionalistas, ofuscar a algunos lectores y poner trabas a los críticos de la literatura. El estudioso polaco Michał Głowiński sugiere que el acuerdo entre los escritores y lectores se ha transformado esencialmente, aunque a pesar de haber perdido un poco de confianza en la instancia del autor los lectores siguen confiando en el valor orientativo y regulador de los géneros literarios (*cf.* Głowiński, 1983: 43). Incluso se puede hablar de una concurrencia entre los géneros literarios y las etiquetas utilizadas para la venta de productos: ambas facilitan el acceso al producto de acuerdo con el gusto del receptor.

Como la novela contemporánea no se adhiere a imperativos formales y no es el género dominante en la cultura (como lo fue en el siglo XIX y a principios del siglo XX, por ejemplo), su estatus ha dejado de tener el carácter de conjunto de prescripciones y, por consiguiente, sus características genéricas, más que reflejar algunos requisitos, se centran en su potencialidad (*cf.* Głowiński, 1983: 44). La novela contemporánea en sus fórmulas más arriesgadas -no tradicionales- parece haberse alejado del polo de las necesidades y requisitos -como los de la composición cerrada, insistencia en el argumento, etc. del realismo, por ejemplo- o haberlos reducido sustancialmente para aumentar su dimensión potencial. Como hemos señalado en el Capítulo VI, cuanto más heterogéneas y heterotópicas las novelas (las *silvicas*, por ejemplo), más eficaz es su capacidad de evidenciar la potencialidad de la narrativa y de la literariedad.

En el Capítulo IV también hemos podido concluir que los recursos narrativos asociados principalmente con el código posmodernista destacan en la creación novelesca de los autores analizados. La originalidad de dichos recursos es, como ya han señalado varios investigadores, muy escasa. No se hallan entre ellos innovaciones tan radicales como, por ejemplo, las de la narrativa modernista. Lo que realmente destaca como diferencia es la intensidad y la función de estos recursos en la prosa contemporánea. Se puede constatar que, aunque varias técnicas típicas de la narrativa modernista se han conservado en la novelística hasta hoy en día, no surgen en las obras que hemos estudiado ni en el mismo plano ni con la misma finalidad. Un buen ejemplo de esta diferencia sería

el funcionamiento del monólogo interior que hemos observado, por ejemplo, en *La trabajadora*, *Un momento de descanso* o *Ejército enemigo*: en el mundo posmoderno y en la realidad literaria contemporánea esta técnica narrativa no remite a la búsqueda introspectiva de la identidad o valores humanos como en los tiempos de la modernidad. El monólogo interior en las novelas analizadas, por parafrasear a Venturi, “es lo que es”: una técnica narrativa al servicio del escritor que no implica alguna premisa cognoscitiva concreta o, si lo implica, no es necesariamente la que el lector está obligado a reconocer como el eje del texto. Como vemos, el concepto del autor como conciencia expresiva unitaria ha sido desmontado para ubicar la creación literaria y el sujeto en un campo discursivo denso, intertextual y construido socialmente (cf. Best & Kellner 1997: 131).

La abundancia e intensidad de los recursos narrativos del código posmodernista podría significar asimismo que varios autores de las novelas que hemos comentado intentan poner en marcha los postulados de algunos formalistas. La prosa que de modo tan intenso transgrede las formas de narrar típicas de códigos literarios más sancionados y reconocibles (como el realismo, por ejemplo) claramente tiende a desfamiliarizar su recepción y libera a los lectores de sus esquemas cognoscitivos. En este sentido tiende a lo interminable, indeterminado y no conclusivo. Estos tres factores combinados con la heterogeneidad formal no sólo obligan a los lectores a completar los huecos de la trama, sino que también abren las puertas de la interpretación, dialogan con la memoria literaria e invitan a una revisión del canon occidental.

En el capítulo en cuestión también hemos podido observar que las referencias a lo popular, si carecen de ostracismo estético y prejuicios, enriquecen exponencialmente el valor estético de la narrativa. En otras palabras, el hecho de referirse a lo popular sin tomar la forma de queja sobre la degeneración cultural en la contemporaneidad, constituye un punto de partida para deliberaciones más allá de lo banal que tales formas podrían implicar. Es posible interpretar la hibridación de la novela en términos parecidos a la exégesis del mismo proceso propuesta para otras artes, es decir, como ruptura con la cultura elevada que se caracterizaba por cierta estabilidad, estructura jerarquizada y referencialidad sistemática única (cf. García Canclini, 1990: 285). Esta ruptura, por consiguiente, cada vez efectuada de modo distinto, podría significar el anhelo de renovar continuamente las jerarquías, socavar sus fundamentos y demostrar el carácter artificial e inestable de las clasificaciones.

La confluencia de varias estéticas dentro de una obra, el reciclaje y revitalización de géneros conocidos y el uso reiterativo de recursos narrativos típicos de la narrativa



posmodernista que hemos podido observar, indican la gran conciencia que los autores analizados tienen en términos de tradición y contemporaneidad literarias.

En cuanto a la influencia de la televisión en la creación novelesca y estructuración de la materia narrada (integración por redundancia) que comentamos en el Capítulo IV y VI, es cierto que a veces lo que se denomina como la estética de *zapping* o de serie, podríamos calificarla simplemente como estética digresiva o en episodios, ambas conocidas desde los principios de la creación literaria. No obstante, es posible argüir que la fragmentación de las novelas contemporáneas se debe precisamente a la popularidad del formato televisivo y se relaciona con el concepto de conocimiento fragmentario, una suerte de identidad en episodios. La frecuencia del uso de las estrategias de *zapping* en la narrativa actual parece vincularse con una de las características esenciales de la vida urbana y metropolitana contemporánea: la imprevisibilidad y la “customización”. Giandomenico Amendola define el *zapping* urbano en estas palabras: “la persona elige lugares, estilos, imágenes, códigos, ángulos y los combina en una experiencia personal” (2000: 114).

Efectivamente, muchas novelas se caracterizan por la sucesión de elementos, cuya congruencia parece asegurada únicamente por la suposición lectora sobre la existencia de un mundo estético y conceptual del autor. Un autor que nos guía por el conglomerado de sus temas, ideas, obras de arte e imágenes preferidas y que esboza ante los ojos de los lectores una serie de viñetas breves que indican sus gustos individuales. Trátese de novelas compuestas completamente o solo parcialmente de esta clase de componentes, su estructuración según el principio del “zapeo” parece indicar precisamente este tipo de explicación del fenómeno. Si nos fijamos en la cantidad de novelas que en el Capítulo VI hemos calificado de formadas por series de componentes más o menos morfológicamente diversos y dependientes de la idea o del hilo principales, nos percataremos de que predomina la tendencia de limitar el volumen de las unidades y, al mismo tiempo, aumentar su heterogeneidad. Los escritores jóvenes, crecidos en la época de la bulimia de información, de imágenes que cambian continua e instantáneamente, acostumbrados a la síntesis expresiva y al extrañamiento (características típicas de la publicidad), demuestran una propensión a traducir la nueva sensibilidad al lenguaje de la novela de manera más y menos directa. Además, puede que la pluralidad de la estética televisiva sea el reflejo de la pluralidad posmoderna y el zapeo sirva como herramienta cognitiva que Brian McHale denomina como *ontological pluralizer* (“plurizador ontológico”) (cf. 1992: 128) que debe adaptarse a la desaparición de la linealidad y coherencia de cognición en el mundo actual.

También la teoría de los medios de comunicación puede echar más luz sobre el sentido del uso de las estrategias televisivas en la narrativa. Dentro de ella, el uso del mando se vincula frecuentemente con la obsesión por la aceleración y libertad de la “Generación X”<sup>201</sup>. En la llamada tercera generación de los telespectadores (los que nunca han vivido sin televisión), crecidos en el ambiente de imágenes intercambiadas rápidamente, capaces de absorber información velozmente, fascinados por las nuevas tecnologías, dispuestos a desplazar su atención de un tema al otro, de una imagen a otra y condenados a aburrirse fácilmente, se ha desarrollado una sensibilidad y percepción particular, muy distinta a la de la precedente generación tecnófoba (*cf.* Bellamy & Walker, 1996: 96).

Los expertos indican que la formación de la nueva sensibilidad está relacionada con la experiencia solitaria e independiente del uso del mando. A diferencia de la televisión, la novela casi nunca es capaz de ofrecer a los lectores la libertad paralela al zapeo. Los volúmenes de poesía o conjuntos de cuentos son capaces de proporcionar algún grado de influencia en la selección de contenidos a leer. La novela carece de herramientas similares a las del mando televisivo, incluso si consideramos la estética de novelas como *La Rayuela* de Julio Cortázar, por ejemplo. De ahí que la verdadera influencia del zapeo en la construcción de las novelas no se encuentre en la aproximación a los recursos típicos de la tecnología televisiva, sino que está perceptible en la paulatina transformación de la sensibilidad de los escritores y lectores. Esta, derivada de la televisión y de las tecnologías de información y comunicación, está marcada por el afán de representar la sensación de estar simultáneamente en planos múltiples y experimentar el mundo de manera instantánea y “customizada”. De ahí que en la literatura varias formas nuevas opten por el tiempo de la narración y el espacio cortados en trozos, fragmentados y pegados a continuación dentro de una unidad espaciotemporal completamente nueva.

---

<sup>201</sup> Evasión y exposición selectiva (*selective exposure and avoidance*) es una de las teorías de la comunicación influenciadas por la aparición del mando según la cual los televidentes son electores activos de los mensajes que consumen y muestran predisposición a elegir mensajes que refuerzan sus posturas, valores y convicciones, mientras que rechazan los que los contradicen (*cf.* Bellamy & Walker, 1996: 117). La teoría del juego afirma que los “zaperos” se dedican al *zapping* por pura diversión. Esta teoría supone que los colajes caóticos producidos a través el cambio continuo de canales proporcionan placer, cuyo origen no sólo proviene de la calidad de las imágenes encontradas, sino también del control que ejercen sobre ellas (*cf.* Bellamy & Walker, 1996: 118).

En este contexto es quizá muy pertinente la antigua afirmación de Tzvetan Todorov, según la cual es posible recuperar la especificidad de la literatura sólo a nivel “molecular” y no “atómico”. En otras palabras, la literatura se puede desvelar como algo que atraviesa varios niveles, lo que quiere decir que en cada nivel comparte unas cualidades con otros productos (y obras). Para Todorov, el mundo de la literatura resultaría sustancialmente empobrecido si compartiera el común denominador únicamente con otros textos literarios y se restringiera a lo propiamente literario. Su visión del desarrollo de la literatura en relación con el principio de la inclusión más amplia posible de lo extraliterario parece confirmarse gracias al análisis que hemos propuesto en nuestro trabajo (*cf.* Todorov, 1984: 104). Es también probable que el hecho de intentar reproducir o imitar las formas de comunicación de los nuevos medios signifique que está surgiendo una nueva especie de mimesis. Una mimesis que, como afirma Darío Villanueva, tiende a establecerse como relación con el nuevo modelo de la realidad capaz de reflejarla desde el interior formal de la obra y no por sus contenidos (*cf.* Villanueva, 2004: 79).

En el Capítulo V hemos podido observar las diferentes actitudes de los narradores hacia la propia creación novelesca y determinar por qué razones la dimensión metaficcional de tantas obras pasa al primer plano. A pesar de que se considere que la prosa de David Foster Wallace, fuente de inspiración de algunos escritores del corpus (Carrión, Mora o Juan-Cantavella, entre otros), ha superado las dominantes posmodernistas de metaficción e ironía, ambos recursos narrativos siguen vigentes y muy presentes en la narrativa española actual. Algunas obras efectivamente han transgredido las fronteras del código posmodernista, siguiendo el modelo del escritor estadounidense, porque se han adherido a los principios de la prosa televisiva o han recurrido a la integración de elementos fuertemente marcados por las influencias de las nuevas tecnologías (*Los muertos, Alba Cromm*). Sin embargo, incluso en estas obras, como hemos visto, la capa metaficcional y la ironía juegan papeles esenciales. La ironía y sátira, como se ha señalado en el capítulo en cuestión, se dirigen principalmente hacia los fundamentos del conocimiento fuerte, entendido de acuerdo con las aproximaciones de los teóricos de la filosofía posmoderna como Lyotard o Vattimo. El objeto de burla, como hemos demostrado también en el Capítulo IV, son los patrones estéticos del código realista y modernista y sus aspiraciones filosóficas: el anhelo supuestamente objetivista de concluir y generalizar del primero y las ambiciones epistemológicas y cognoscitivas del segundo. Varias novelas que hemos estudiado, gracias a la transgresión de la

codificación genérica de la literatura, en vez de facilitar la recepción, es decir, en vez de ajustarse a los estándares cognoscitivos, socavan las reglas y los caminos interpretativos prefabricados precisamente por medio de la ironía o parodia.

Puede resultar sorprendente que se haya relacionado el tema del distanciamiento narrativo conseguido a través de la ironía con el tema de la metaficción, fenómeno cuya finalidad es de exhibir los procesos de la creación y escritura a través de estos. No obstante, los recursos metaficcionales en varias obras analizadas en este trabajo demuestran precisamente el intento de escamotear la verdadera postura creativa de los narradores, actitud que podríamos denominar como “camuflaje de segundo grado”. El hecho de convertir el discurso en referente de sí mismo ha servido para varios fines: relativizar la realidad, cuestionar la supuesta discrepancia entre lo real y lo ficticio, expresar el escepticismo ante el lenguaje como intérprete de la racionalidad, escenificar la crisis del sujeto como una totalidad completa y definible o ejemplificar la pérdida de la delimitación del continuo espacio-temporal. Hemos visto que al revelar explícita e implícitamente los principios organizadores, al indicar las fuentes de inspiración y al obviar que las obras no son nada más que productos de ficción, los narradores de las novelas en cuestión frecuentemente han conseguido disimular su ausencia e intentar convencer a los lectores de que sus textos son creaciones de carácter meramente aleatorio. Puede que este escamoteo, muy sofisticado en ocasiones, les haya servido de defensa contra las acusaciones de omnisciencia y omnipresencia.

Algunas obras representan una tendencia común que podríamos denominar como la orquestación argumental de una secuencia de acontecimientos que desemboca en una ilustración teórica de uno u otro concepto narrativo o literario sometido a crítica por el narrador mismo. En este sentido, *Los muertos* de Jorge Carrión, por ejemplo, se deja leer como una reflexión sobre el reciclaje de los personajes ficticios, ya que el argumento expone la descomposición completa del purgatorio de personajes conocidos de nuestra cultura, ocasionada por la reivindicación de lo ficticio por parte del mundo real (del nivel diegético de la novela). La novela *La ciudad y los cerdos* de Miguel Espigado, de manera similar, presenta una serie de sucesos que conducen a demostrar que la literatura es capaz de adquirir las características de un simulacro a pesar de que no pertenezca al mundo audiovisual.

Varias reflexiones metaficcionales se vinculan directamente con el tema de la ocultación (o no) de los principios compositivos en la literatura. La gran pregunta que se hacen los arquitectos es la de mostrar u ocultar la estructura del edificio diseñado, lo que

constituye asimismo el eje de las preocupaciones de varios escritores comentados en este trabajo. Dicha cuestión se vincula en la teoría arquitectónica con el problema de la verdad: mostrar la estructura significa ser honesto, veraz y no manipulador<sup>202</sup>. La doctrina de la “honestidad” (exposición de la estructura en vez de su ocultación), típica de la arquitectura gótica, ha tenido sus repercusiones en la historia del diseño contemporáneo en la forma del estilo *High Tech*. Esta corriente estética se enfocaba en mostrar, acentuar o exteriorizar los elementos técnicos de la construcción física de los edificios (las tuberías, la ventilación, los soportes, etc., como en el caso del *Centro Pompidou* en París, *CCTV* en Pekín o *Lloyd’s Building* en Londres) y convertirlos en elementos decorativos, es decir, transfigurar los elementos tradicionalmente rechazados u olvidados en ornamentación<sup>203</sup>. En el Centro Pompidou, diseñado por Renzo Piano y Richard Rogers, las instalaciones de gas, electricidad, agua, etc. han sido externalizadas a fin de liberar el espacio dentro del edificio y llenarlo de obras de arte contemporáneo, libros y sonidos (es un museo, una biblioteca y un centro de investigación musical y acústica). Este edificio tan controvertido nos puede servir de metáfora útil a la hora de revelar el significado del uso de las estrategias metaficcionales en la narrativa que hemos estudiado. Es posible que el objetivo de recurrir a la metaficcionalidad sea el afán de oponerse de manera lúdica a la función principal de la narrativa: el contar. Al igual que el exterior del Centro Pompidou ha dejado de tener funciones principalmente decorativas, puede que la narrativa que obvia

---

<sup>202</sup> La historia del arte de construir nos enseña varios modos de aproximarse a este problema, ya que el arte gótico se considera generalmente “honesto” por la puesta en evidencia de los soportes constructivos y los estilos clasicistas menos “veraces” por el hecho de ocultarlos (cf. Davies, 2011: 82-84). El crítico decimonónico John Ruskin era el propagador de la revitalización del gótico “honesto” y sus teorías se ven reflejadas y continuadas en las teorías más recientes del estilo *High Tech*. En la historia de la novela, de modo similar, encontramos ejemplos de estructuras evidenciadas (novelas epistolares con paratextos del autor como *Amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos, novelas modernistas como *Los monederos falsos* de André Gide o posmodernistas como *La ópera flotante* de John Barth, por ejemplo) y escondidas (la mayoría de las novelas realistas como las del proyecto de *La comedia humana* de Honoré de Balzac, por ejemplo). Tal y como en el caso de la arquitectura, aunque de manera relativamente distinta, en la narrativa, la exposición u ocultación de la estructura constituye una cuestión de verdad, ya que determina el grado de ilusión que un texto literario es capaz de evocar en el lector. Una novela construida sin indicaciones estructurales y sin la presencia del narrador-guía de su obra es más apta a la hora de convencer al lector de que se trata de una historia real, verosímil y probable que una novela que “muestra” el proceso de su creación para romper con la ilusión cuasi-teatral y testimoniar su estatuto de artificio.

<sup>203</sup> En el caso extremo, algunos arquitectos incluso añadían elementos que se parecían a soportes constructivos para decorar sus edificios, como en el caso del edificio *Seagram* en Nueva York donde los adornos son completamente redundantes en el aspecto estructural, pero acentúan las proporciones del edificio; “son imitaciones de los elemento estructurales” Davies, 2011: 98) De esta manera, el estilo *high tech* convertía los edificios en juegos de piezas o en construcciones que se les parecían (cf. Davies, 2011: 85).

su propia estructura esté interesada en recompilar proyectos artísticos, temas y cuestiones menores, más que en erigir estructuras congruentes, elegantes y fácilmente reconocibles.

Efectivamente, las novelas que hemos analizado se parecen en varios casos a la estética de la corriente arquitectónica arriba recordada. Esto sucede a través de una serie de recursos muy variados: se expone la materialidad del libro enfatizando la visualidad de la página, se transforman los aspectos estructurales en estéticos por establecer un ritmo cuasi musical de elementos diminutos, se revela el estatuto de artificio por romper con la mimesis, etc<sup>204</sup>.

En este contexto parece sintomático que las metáforas de la diversidad compositiva en las novelas más marcadas por el principio de fragmentación como *Nocilla Dream* y *Circular 07. Las afueras* y *Alba Cromm* sean museos de objetos perdidos y grabaciones de voces a punto de desaparecer. Es posible que —de modo parecido al arte contemporáneo, muy exigente hacia el espacio de su exposición—, la narrativa actual reivindique menos limitaciones. La liberación claramente no significaría la externalización de las instalaciones o elementos de carga, sino el abandono del desarrollo argumental que capta la atención lectora, el desprecio por cualquier máscara de un narrador aparentemente objetivo o el rechazo de mantener un nivel alto de probabilidad o autenticidad de los sucesos contados. Es posible que la metaficción se haya convertido en una herramienta más de obviar lo fragmentario del conocimiento discontinuo y nómada que domina en las culturas occidentales contemporáneas, es decir, que ha creado espacio adicional para su escenificación. La discontinuidad conseguida a través de las interrupciones e interferencias que indican claramente el carácter ficcional de la obra implica que el narrador, conscientemente o no, priva el lector de una de las exigencias tradicionales básicas relativas a la literatura, la de la catarsis. La desautomatización de la lectura proporcionada por la incongruencia formal es exactamente lo opuesto a la oferta de la literatura popular, en cuyo seno está la complacencia con el gusto y las expectativas lectoras.

---

<sup>204</sup> Davis observa que “Para el pensamiento ortodoxo moderno las teorías de Semper y Ruskin son incompatibles. Parece haber una oposición entre el ornamento (que es esencialmente imitativo) y la doctrina de la honestidad tectónica (que parece prohibir la imitación)” (Davies, 2011: 101). La novela parece reconciliar algunas dicotomías arquitectónicas. En la práctica y teoría de la narrativa esta incompatibilidad no se da con tanta fuerza, ya que existen varias muestras de las novelas capaces de reunir la ornamentación compilatoria con el principio de exhibir su estructura.

La fragmentación del material narrado de las novelas de corpus que hemos podido observar gracias al estudio de los componentes heterogéneos llevado a cabo principalmente en el Capítulo VI<sup>205</sup> puede explicarse de varias maneras. Entre ellas destacan enfoques relacionados con la propensión a organizar el caos de la información de nuestro tiempo, el carácter transitorio de la literatura contemporánea, la alteración de la percepción, la conservación de la memoria, el anhelo de convivencia ciudadana, el advenimiento de la nueva sensibilidad, la crisis de la novela y de la literatura frente a la dominación de los nuevos medios de comunicación, el intento de crear la biblioteca de las bibliotecas propuesta por Borges, etc.

Krzysztofa Krowiranda insiste en que la falta de reglas de construcción claras y la torpeza denotativa son manifestaciones representativas de periodos de caos relacionados con el cambio, la desestabilización del orden antiguo y la ausencia del nuevo y, a consecuencia de esto, de la incapacidad de organizar las experiencias que superen los patrones existentes. Todo ello, por extensión, ilustra la crisis del centro y la expansión de la periferia (*cf.* Krowiranda, 2006: 49). Si la aparición y difusión de las formas fragmentadas en la época contemporánea se asocian con la crisis, lo fragmentario parece ser una forma de respuesta a lo disperso y caótico del mundo de hoy y es posible interpretarlo como una metáfora epistemológica, un instrumento para percibir el mundo que se ajusta al objeto disperso de la percepción. Dicho de otro modo, varias novelas que hemos visto testimonian la atomización y disolución posmoderna del sujeto y de varias verdades supuestamente confiables.

Siguiendo las pautas de las aproximaciones de Walter Hilsbecher, Ryszard Nycz sugiere que la estética fragmentaria siempre desempeña un papel esencial al principio y al final de las épocas: las introduce en forma de un proyecto esbozado o las descompone en materia prima para proyectos sucesivos (*cf.* Nycz, 1982; Hilsbecher, 1972). El crítico alemán ve en las recurrencias periódicas de la estética fragmentaria los síntomas de la crisis provocada por la muerte de los consecutivos proyectos totalizantes de ordenación, típicos de “los tiempos de coacción formal, maneras de pensar absolutistas, resúmenes enciclopédicos (...)” (Hilsbecher, 1972: 153). Durante las crisis, las formas y esquemas se relajan y la propensión a ordenar todo el conocimiento en un solo cuerno de la abundancia se revela como una ilusión; así, la perfección pierde su atractivo y surge el

---

<sup>205</sup> También los Capítulos III y V contienen información sobre el tema.

dominio de lo fragmentario: temporal, evanescente y revelador en términos de imperfección de todos los sistemas totalizantes.

Asimismo, hemos podido percibir la omnipresencia de la fragmentariedad bajo la forma de digresiones, divisiones y *collages* como una antítesis de los metarrelatos. En otras palabras, gracias a la estructura fragmentaria, se enseña la fluida estructura de nuestro mundo determinada por los filósofos posmodernos (Lyotard, Vattimo) y así cautiva por su presencia de la evanescencia y temporalidad que constituyen fenómenos familiares, dado el carácter de la realidad de los lectores. En este sentido, el recurrir a la técnica fragmentaria adquiere, en la mayoría de las novelas del corpus, varios sentidos. Kazimierz Bartoszyński, en su ensayo *Teoría del fragmento* –uno de los pocos textos teóricos polacos asequibles en castellano– propone una aproximación a la cuestión del fragmento como fenómeno literario en términos comparatistas, es decir, establece una línea paralela entre las características de los textos “completos” y las del fragmento mismo. El análisis que hemos llevado a cabo en el presente trabajo confirma todas las observaciones del teórico citado: en algunos casos el uso de los fragmentos (entidades incompletas) conduce a la obtención de entidades secundarias (estructurales, semánticas, etc.) completas, los fragmentos pueden servir para ilustrar la destrucción (generalmente fingida) del texto y manifestar la imposibilidad de establecer sentidos por la falta del referente global, la estética fragmentaria frecuentemente se relaciona con la inestabilidad genérica, pero solamente en el caso de géneros literarios cuyas reglas se han establecido y se reconocen con facilidad<sup>206</sup> y las formas fragmentarias tienden a conducir a la polisemización del texto (1998: 8-16)<sup>207</sup>. La estética fragmentaria también sacude la conciencia propensa a las ordenaciones y simplificaciones escapistas y puede significar que la aparente imperfección (discontinuidad) es capaz de adquirir el valor de armonía escondida.

La regularidad oculta de varias obras analizadas se deja interpretar también según las pautas del comparatismo interartístico, teniendo en cuenta la perspectiva de la teoría arquitectónica. Como apunta Colin Davies, la regularidad matemática no siempre es capaz de asegurar la sensación de regularidad que el perceptor (o lector) experimenta. Su

---

<sup>206</sup> “(...) la fragmentariedad estructural (...) tendría el carácter de una desviación multidireccional y más o menos clara, pero únicamente en relación con los textos con respecto a los cuales se pueden formular reglas de integridad estructural” (Bartoszyński, 1998: 11).

<sup>207</sup> Se trata, no obstante, de una polisemia “oscuramente implícita, es decir, de una poliinterpretabilidad (...) que se le atribuye a muchas obras literarias sobresalientes” (Bartoszyński, 1998: 16).



ejemplo visual es el del desplazamiento ligero hacia dentro de las columnas de las esquinas de los templos, gracias a lo cual se corrige la ilusión óptica del perceptor que, sin esta interferencia de la irregularidad, no sería capaz de percibir correctamente la regularidad de la columnata y del templo mismo. De este modo, la teoría de la arquitectura parece postular la falta de equivalencia entre la existencia de una regularidad formal y la cohesión de la obra, es decir, lo fríamente calculado y elaborado según un patrón preexistente no testifica necesariamente, tal y como la columnata en disposición matemática, la coherencia (cf. Davies, 2011: 17-18). La falta de la regularidad obvia y palpable en las obras arquitectónicas parece tener un sentido similar a aquel de las novelas que hemos analizado: el de la negociación deliberada de la norma supuesta y el propósito de revelarse como texto extraordinario, capaz de integrarse congruentemente a partir de la irregularidad.

Colin Davies apunta asimismo que la mayoría de los arquitectos tiende a esforzarse en “lograr la coherencia y la regularidad en sus edificios incluso cuando nadie las vaya a ver” (2011: 53) y que estas dos cualidades –coherencia y regularidad– son esenciales para el concepto de la arquitectura. La narrativa que acabamos de investigar demuestra mucha afinidad con este principio si consideramos el afán perfeccionista de los autores que se empeñan en dotar sus obras de coherencia y regularidad, a veces de modo implícito. En esta prosa, las dos cualidades mencionadas no se dan de modo explícito a la primera vista, ya que el trabajo unificador se efectúa a través de señales de variada índole: morfológicas, semánticas, conceptuales o temáticas (en su forma más simple). Podríamos arriesgarnos y constatar que el arte de construir la cohesión interna de las novelas más heterogéneas del corpus es lo opuesto a la estética del *kitsch*, entendida esta como el arte de belleza fácil.

Muchas novelas que hemos visto tienden a la llamada “customización” como concepto antagonista de la subjetividad: en vez de representar el mundo interior de los narradores (estilo confesional, autobiográfico, etc.) tienden a reunir series de imágenes, descripciones de objetos de interés, accesorios, etc. que ofrecen una visión de las predilecciones, de aquello que les agrada. La fábula constituye el margen, en el centro se encuentra el narrador con su gusto coleccionista. De modo similar al mundo urbano “customizado”, nos ofrece sus sitios, canciones, libros, subculturas, etc., preferidas. Su creación se parece a lo que Giandomenico Amendola denomina como una de las vivencias primarias de la vida contemporánea: la experiencia urbana. Esta, como arguye, “ha perdido su carácter tradicional de proceso dotado de fin (...) para convertirse en

discontinua, fragmentaria, episódica e incoherente” (2000: 97). La composición de varias novelas del corpus es similar a la construcción de un centro comercial que el mismo investigador considera como uno de los lugares clave para la ciudad posmoderna (cf. Amendola, 2000: 251-263). Es el espacio por el cual el *flâneur*-consumidor contemporáneo pasea con la sensación del agrado provocado por la simulación de estar en un espacio que representa la complejidad de la vida entera. De modo similar, el lector da una vuelta por una serie de imágenes y artefactos que representan el mundo interior del narrador encontrando las señas de su cosmovisión y preferencias. La metáfora del centro comercial evidentemente no es perfecta debido a la dimensión consumista de tal espacio, sin embargo, revela mucha afinidad con la sensibilidad actual en la cual la vida urbana popular se concentra en este tipo de establecimientos. No parece una coincidencia que el gran proyecto fallado del narrador de la novela de Fernando San Basilio sea precisamente el de escribir una gran novela (o un gran metarrelato) sobre el centro comercial madrileño La Vaguada.

La fragmentación y discontinuidad, como hemos visto gracias a los análisis detallados de la composición de las novelas del corpus realizadas en el Capítulo VI, no es plena y completa. Solo las obras integradas por fusión (o *silvicas*) efectivamente han trasgredido plenamente los límites de la linealidad, homogeneidad y cohesión típicas de la narrativa que Kunz denomina como neodecimonónica, es decir, la menos innovadora en términos narrativos. La composición integrada por redundancia y congruencia, las modalidades compositivas más frecuentes entre las obras del corpus, se revelan como una tendencia común y continuadora de los esquemas reconocibles en la narrativa. A pesar de la fragmentación, la composición en recurrencia de elementos o unidades de componentes morfológicamente parecidos vincula la mayoría de las obras analizadas con el canon novelesco reconocible. Este fenómeno es perceptible particularmente en las novelas que, al parecer, remontan a los orígenes del género épico porque cuentan sobre las “aventuras” o “viajes” de los protagonistas y, además, en ocasiones se parecen al formato de *Bildungsroman* (*La trabajadora*, *Mi gran novela sobre La Vaguada*, *Ejército enemigo*, *Un momento de descanso*, *Los muertos*, *El genuino sabor*, *Generación alada* o *Guadalajara 2006*, por ejemplo). Es posible que se trate de cierta nostalgia por el pasado y coherencia típicas también de la arquitectura posmodernista. La intertextualidad y las referencias formales y temáticas a las obras y estilos pasados tienden a reflejar la añoranza contemporánea por la herencia literaria. Sin embargo, la ingenuidad de la “revisita del pasado” se hace imposible a los autores, cuyas obras hemos comentado, cosa

que su fuerte carga metaficcional parece confirmar. Tanto la arquitectura como la narrativa se ven obligadas a hacer hincapié en el pasado de manera irónica, paródica<sup>208</sup> y no directa. Lo hacen quizá porque quieren evitar el reproche de convertirse en un simple artefacto *kitsch*. Si el ritmo de las novelas compuestas según el modelo de integración por redundancia o congruencia puede resultar bastante monótono, el ritmo de las novelas construidas según el patrón de integración por fusión, gracias a la variedad morfológica y genérica de sus componentes, podría parecerse a una cacofonía. Este ritmo irregular parece acercar la literatura *sílvica* a las vivencias de la vida urbana contemporánea: llena de voces, sonidos y ruidos de variada índole, impregnada por la simultaneidad e inmediatez de las experiencias, marcada por la variabilidad del entorno y cambios constantes. La relativa monotonía compositiva de las demás novelas parece relacionarse con la cuestión de la nostalgia que comentamos antes.

En resumen, a lo largo de todo el trabajo hemos ido comprobando la existencia de una variedad impresionante de recursos literarios de los que se sirven los autores pertenecientes a la “nueva vanguardia” (Kunz). A pesar de la heterogeneidad estética, compositiva y estilística del corpus, gracias a las aportaciones del Capítulo VI, hemos examinado una serie de rasgos comunes de muchas novelas. Con cierta precaución y moderación podríamos indicar algunas tendencias que muchas de las obras comentadas tienen en común: afán por la dimensión estética y metaficcional, “teoría-filia”, imitación de patrones norteamericanos (posmodernistas, pos-posmodernistas), hibridación de géneros novelescos, intento de transcribir la sensibilidad derivada de lo televisivo y cibernético al lenguaje narrativo, ostentación del saber limitado del narrador, debilitación de la noción de identidad, búsqueda de técnicas de desfamiliarización y fragmentación “nostálgica” del material narrativo.

Es evidente que muchas novelas del corpus requieren amplios conocimientos literarios e incluso extraliterarios para descifrar sus significados. Una de las acusaciones comunes hacia la narrativa más experimental y más exigente en términos de competencias lectoras es aquella de que no todos los lectores serán capaces de una recepción completa y beneficiosa de las novelas actuales. El posmodernismo literario refuta esa recriminación introduciendo la noción del código doble (*double coding*) para

---

<sup>208</sup> La parodia entendida de acuerdo con la definición de Lynda Hutcheon como la repetición con distancia crítica que permite señalar irónicamente la diferencia en el seno de la similitud, es decir, la parodia es la repetición con diferencia (*cf.* Hutcheon, 2004: 22-38).

oponerse al concepto de la lectura total modernista. Además, es posible que la interpretación sea ya un término anticuado y el placer de la lectura, de la recepción literaria, no esté vinculado a las cuestiones de comprensión, sino más bien a la multiplicación de maneras de sentir el placer de leer. Quizá debamos olvidarnos ya de concebir la novela en términos tradicionales y empezar a considerarla, especialmente en su modalidad *silvica*, como un soporte parecido a un periódico, televisión o Internet, en cuyo caso cada usuario busca y encuentra sus propios placeres y contenidos. La lectura de las novelas en la actualidad quizá se parezca mucho más a la ojeada de las páginas, al *zapping* o al *googling*. De este modo, es posible constatar que la novela española actual se va acercando a la manera de explorar la realidad característica de otros medios de comunicación, y gradualmente se convierte en un artefacto de la cultura contemporánea más que en una obra literaria.

El análisis de fenómenos artísticos marcados por su hibridez y heterogeneidad claramente resulta más complejo y arriesgado que la investigación de obras homogéneas. Su pluralidad descompone los fundamentos de cualquier sistema analítico que tenga la ambición de ser completo e universal, como demostraron los modelos analíticos estructuralistas que eran aptos solo para géneros literarios muy esquematizados y unidimensionales (novela policiaca, novela rosa, etc.). La teoría de la arquitectura, con su respeto indudable hacia la idiosincrasia y singularidad de las obras, quizá puede indicar el camino del desarrollo de la investigación literaria de acuerdo con las premisas de la narratología posclásica. Un camino que serviría de guía para ordenar el presente literario sin obligación de recurrir a las etiquetas de la historia de la literatura.

## NOTAS BIO-BIBLIOGRÁFICAS SOBRE LOS AUTORES DE LAS NOVELAS ANALIZADAS

**Jorge Carrión Gálvez** (Tarragona, 1976): licenciado y doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Es profesor de literatura, escritor y traductor. Fuera del ámbito académico su creación incluye varios géneros literarios como la literatura de viajes (*La piel de La Boca*, 2008; *Norte es Sur. Crónicas americanas*, 2009), novela corta (*Ene*, 2001; *Los difuntos*, 2015) y novela (*Los muertos*, 2010; *Los huérfanos*, 2014; *Los turistas*, 2015). Es uno de los escritores contemporáneos y críticos de literatura más premiados y reconocidos. Su labor ha sido reconocida en varios países de América Latina donde se han publicado algunas de sus obras.

**Mercedes Cebrián** (Madrid, 1971): licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, tiene master en Estudios Culturales Hispánicos por Birkbeck, University of London y es doctoranda del programa de Estudios Hispánicos en la Universidad de Pensilvania. Es poeta, narradora de relatos, novelista y traductora de literatura (tradujo obras de escritores tan célebres como Georges Perec o Alan Sillitoe). Ha sido galardonada con numerosos premios de literatura y traducción por su creación y labor. Escribió dos novelas: *La nueva taxidermia* (2011) y *El genuino sabor* (2014). Su antología *Oremos por nuestros pasaportes* (2012) publicada en Buenos Aires incluye relatos, poemas y novelas cortas.

**Miguel Espigado** (Salamanca, 1981): autor de las novelas *La ciudad y los cerdos* y *El cielo de Pekín* (2013 y 2011), y antes había publicado el libro *Superego*, con el que obtuvo el premio Federico García Lorca. Ha firmado junto a más autores *Redacciones* (2011) y *El arte de la indignación* (2012). Ha sido crítico de la revista *Quimera*, ha codirigido el blog *Afterpost*, y colaborado con otros medios. Es licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Granada, y Doctor en Teoría y licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca. Ha trabajado como docente en la Universidad de Liberec, Peking University, el Instituto Cervantes, en la BLCU (Universidad de Lengua y Cultura de Pekín), y la USAL.

**Patricia Esteban Erlés** (Zaragoza, 1972): licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza. Escribe principalmente cuentos, por los que ha recibido numerosos premios (Premio de Narrativa Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal,

finalista del Premio Setenil, Premio de Narrativa de la Universidad de Zaragoza, etc.). Es investigadora de los libros de caballería del siglo XVI. Ha publicado las siguientes antologías: *Abierto para fantoches* (2008), *Manderley en venta* (2008), *Azul ruso* (2010) y *Casa de muñecas* (2012).

**Agustín Fernández Mallo** (La Coruña, 1967): licenciado en Ciencias Físicas. Es uno de los miembros más destacados de la llamada Generación Nocilla (conocida también como Generación Mutante o Afterpop), cuya denominación proviene del título de la trilogía *Nocilla Project*. La publicación de *Nocilla Dream*, el primer libro, supuso un rápido éxito y causó que Fernández Mallo fuera el autor más reseñado de los últimos diez años en el ámbito español. Escribe también poesía y ensayo: por su primera obra ensayística, *Postpoesía*, fue finalista del Premio de Ensayo Anagrama. Aunque trabaja como físico, es colaborador de varias revistas culturales como *Lateral*, *Contrastes*, *La Bolsa de Pipas* y *La Fábrica*, al igual que de los diarios *El País*, *El Mundo* y *La Vanguardia*. Entre su narrativa destacan: *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008), *Nocilla Lab* (2009), *El hacedor (de Borges)*, *Remake* (2011) y *Limbo* (2014).

**Salvador Gutiérrez Solís** (Córdoba, 1968): escritor y novelista español, muy premiado: Premio de novela “Universidad de Sevilla” (1995), Premio de novela “Juan Valera” (1997), Premio de narrativa “Leonor de Córdoba” (1999) o Premio Andalucía de la Crítica de Narrativa (2013), entre otros. Actualmente es colaborador activo de *El día de Córdoba* o *Cádiz Información*, al igual que de varias revistas literarias *Mercurio* o el blog *La Tormenta en un Vaso*, por ejemplo. Ha sido traducido a varios idiomas y entre sus obras más importantes se pueden mencionar *La novela de un novelista malaleche* (1999), *El sentimiento cautivo* (2005), *El batallón de los perdedores* (2006), *Guadalajara 2006* (2007) o *El orden de la memoria* (2009).

**Robert Juan-Cantavella** (Almazora, 1976): licenciado en Humanidades por la Universidad Jaime I de Castellón, doctorado en Teoría de la Literatura por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Es escritor, traductor de literatura, profesor de escritura creativa y periodista. Su creación literaria abarca los géneros de poesía, novela y relato. Es autor de cuatro novelas: *Otro* (2001), *El Dorado* (2008), *Asesino Cósmico* (2011) y *Y el cielo era una bestia* (2014).

**Vicente Luis Mora Suárez-Varela** (Córdoba, 1970): licenciado en Derecho por la Universidad de Córdoba, doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Córdoba. Es

escritor, investigador y profesor de teoría de la literatura. Colabora con varias revistas culturales como *Ínsula*, *Animal sospechoso*, *Clarín*, *El invisible anillo*, *Mercurio*, *Quimera* y *Cuadernos del Sur del Diario Córdoba*. Escribe poesía, narrativa y ensayos de crítica literaria. Sus obras narrativas principales incluyen: *Circular* (2003), *Subterráneos* (2006), *Circular 07. Las afueras* (2007) y *Alba Cromm* (2010). Recibió varios premios por su creación literaria.

**Elvira Navarro Ponferrada** (Huelva, 1978): licenciada en Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid. Ha colaborado con varias revistas culturales como *El Cultural* de *El Mundo*, *Letras Libres*, *Quimera*, *Turia* o *Calle 20*, al igual que con los diarios *Público* y *El País*. Es autora de artículos de crítica literaria en *Qué Leer*, *Revista de Libros* o el blog *La tormenta en un vaso*. Imparte talleres de escritura. Es ganadora de varios premios, como por ejemplo: Premio Jóvenes Creadores del Ayuntamiento de Madrid (2004), XXV Premio Jaén de Novela (2009), entre otros. Su labor narrativa incluye *La ciudad en invierno* (2007), *La ciudad feliz* (2009), *El invierno y la ciudad* (2012) y *La trabajadora* (2014).

**Alberto Olmos** (1975, Segovia): licenciado en periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. Es crítico literario, periodista y escritor. Ha colaborado con periódicos tales como *El País*, *El Mundo* o *ABC*. Su primera novela, *A bordo del naufragio* (1998, finalista del Premio Herralde) le ha convertido en uno de los escritores jóvenes más reconocidos. Es autor de varias novelas, por ejemplo, *Trenes hacia Tokio* (2006), *El talento de los demás* (2007), *Tatami* (2008), *El estatus* (2009), *Ejército enemigo* (2011) o *Alabanza* (2014). Algunas obras suyas han sido traducidas al inglés, italiano y sueco.

**Antonio Orejudo** (Madrid, 1963): licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Se doctoró en Estados Unidos, país donde trabajó como profesor durante siete años. Trabajó como Profesor Titular de Literatura Española en varias universidades españolas. En su trayectoria profesional se hallan novelas, ensayos y libros de crítica y estudios literarios. Como autor de artículos de crítica literaria colabora con *Babelia*, *ABC Cultural*, o *Letras Libres*, entre otros. Es ganador del XV Premio Andalucía de Novela. Autor de novelas tales como: *Fabulosas narraciones por historias* (1996), *Ventajas de viajar en tren* (2000), *La nave* (2003), *Reconstrucción* (2005) y *Un momento de descanso* (2011).

**Ana Pomares Martínez** (Alicante, 1991): licenciada en Filología Hispánica. Publicó su primer libro con trece años, lo que la convirtió en la escritora más joven con contrato editorial en España. Entre los premios que ha ganado destacan: el Premio «Contarella» del ayuntamiento de Alicante (2002), el Premio del Concurso Literario Provincial Grupo Leo-Editorial Aguaclara (cinco veces, del 2003 al 2007) y el primer accésit en el Concurso Nacional de Poesía Gloria Fuertes (2003). Sus obras publicadas incluyen libros juveniles, como *El jardín de las mariposas* o *Nube de palabras, lluvia de cuentos*, y novelas *Porque eres mi amiga* o *Generación Alada*, entre otros.

**Antonio J. Rodríguez** (1987): cursó Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid y tiene Máster en Estudios Literarios. Ha colaborado con *El País*, el diario *Público*, *El Día Cultural*, revistas *Playground Mag*, *Quimera*, *Qué leer*, *Revista de letras*, entre otros. Es traductor y novelista, ha traducido la novela de Stewart Home, *Memphis Underground*; *La insurrección invisible de un millón de mentes*, de Alexander Trocchi o el ensayo *La venganza de la historia*, de Seumas Milne. Es autor de la novela *Fresy Cool* (2012) y asimismo de los relatos *El principio de incompetencia* (2013) y *Exhumación* (2010, escrito junto con Luna Miguel).

**Fernando San Basilio** (Madrid, 1970): un escritor español. Cuenta con una formación tanto filológica como periodística dado que estudió Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Madrid y Periodismo en la Escuela de Periodismo de El País. Ha ejercido como periodista, también ha corregido textos literarios y ha impartido clases de español para extranjeros. En 2006 publicó *Curso de Librería*, su primer libro. En 2010 se editó su segunda novela *Mi gran novela sobre La Vagauada*. En 2012 aparece una clase de cierre a la trilogía *El joven vendedor y el estilo de vida fluido*.

**José Luis Serrano** (Ciudad Real, 1967): licenciado en Ciencias Matemáticas por la Universidad Complutense de Madrid y en Historia por la UNED. Es escritor, colaborador de revistas como *The Huffington Post* y columnista de la radio argentina El vahído. Publica a veces bajo el seudónimo de “Elputojacktwist” y es asociado con el mundo artístico y literario de la comunidad LGBT. Su obra literaria incluye poesía, relatos y novelas como *Hermano* (2011), *Sebastián en la laguna* (2014) y *Lo peor de todo es la luz* (2015).

**Germán Sierra** (La Coruña, 1960): licenciado en Medicina y Cirugía por la Universidad de Santiago de Compostela. Trabaja y enseña en el ámbito académico de la neurociencia,



pero también ha colaborado con revistas culturales como *Letras libres*, *Revista das letras* o *Quimera*. Se hizo famoso gracias a su cuarta novela, *Intente usar otras palabras* (2009). Sus otras novelas incluyen *El espacio aparentemente perdido* (1996), *La felicidad no da el dinero* (1999), *Efectos secundarios* (2000), *Alto voltaje* y *Standards* (2013). Escribe también relatos (*Alto voltaje*, 2004).

**Manuel Vilas** (Barbastro, 1962): licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Murcia y licenciado en Antropología por la UNED. Es narrador, poeta y colaborador de *ABC*, *Heraldo de Aragón* y *El Mundo* así como de varias revistas literarias. Es uno de los escritores más reconocibles, premiados y apreciados en el panorama literario español actual. Ha publicado novelas como *España* (2008), *Aire Nuestro* (2009), *Los inmortales* (2012), *El luminoso regalo* (2013), *Setecientos millones de rinocerontes* (2015). Su poesía ha recibido premios relevantes, como en el caso de *Gran Vilas* o *El hundimiento*, de los años 2012 y 2015, respectivamente, y acaba de publicar su *Poesía Completa*.

# ÍNDICE DE TABLAS, GRÁFICOS, ILUSTRACIONES E IMÁGENES

## Índice de tablas

Tabla 1. Presencia de los paratextos en las novelas del corpus.....	51
Tabla 2. Modalidades de visualidad en las novelas del corpus.....	91
Tabla 3. Presencia de subgéneros novelescos y narrativos, técnicas del código posmodernista y referencias a las nuevas tecnologías y medios de comunicación.....	144
Tabla 4. Niveles diegéticos en la novela <i>Los muertos</i> de Jorge Carrión.....	175
Tabla 5. Cronología y secuencia de los hechos representados en la novela <i>La trabajadora</i> de Elvira Navarro.....	206
Tabla 6. Presencia de diferentes tipos de componentes en las novelas del corpus.....	243
Tabla 7. Novelas del corpus según el modelo de integración formal dominante.....	252

## Índice de gráficos

Gráfico 1. Tipología de títulos.....	54
Gráfico 2. Tipología de epígrafes.....	69
Gráfico 3. Unidades narrativas en la novela <i>El genuino sabor</i> de Mercedes Cebrián.....	93
Gráfico 4. Distribución de blancos en la novela <i>El genuino sabor</i> de Mercedes Cebrián.....	94
Gráfico 5. Tipología de contenidos de los paréntesis.....	104
Gráfico 6. Niveles de unidad entre el material visual y textual.....	129
Gráfico 7. Relaciones entre el texto y la imagen presentes en las novelas del corpus.....	130
Gráfico 8. Clases de componentes de las novelas del corpus.....	242
Gráfico 9. Dos variantes de la composición de la novela <i>Mi gran novela sobre La Vaguada</i> de Fernando San Basilio.....	254
Gráfico 10. Estructura de la novela <i>Sebastián en la laguna</i> de José Luis Serrano organizada según el principio de la redundancia y subordinación.....	257
Gráfico 11. Disposición armoniosa de los componentes en la novela <i>Los muertos</i> de Jorge Carrión.....	258
Gráfico 13. Composición en digresiones de la novela corta <i>Qué inmortal he sido</i> del tomo <i>La nueva taxidermia</i> de Mercedes Cebrián.....	260
Gráfico 14. Composición organizada según el modelo de integración por subordinación en la novela <i>Casa de muñecas</i> de Patricia Esteban Erlés.....	264

Gráfico 15. Composición organizada según el modelo de integración por subordinación en la novela <i>España</i> de Manuel Vilas. ....	268
Gráfico 16. Composición integrada por subordinación en la novela <i>El Dorado</i> de Robert Juan-Cantavella. ....	271
Gráfico 17. Composición integrada por congruencia ejemplar en la novela <i>La ciudad y los cerdos</i> de Miguel Espigado. ....	276

## Índice de imágenes provenientes de las novelas del corpus

Imagen 1. Diseño de las páginas en la novela <i>Circular 07. Las afueras</i> de Vicente Luis Mora (2007: 214-215; 108-109). ....	121
Imagen 2. Diseño de la página similar al formato de guion de un musical en la novela <i>Un momento de descanso</i> de Antonio Orejudo (2012: 26-29). ....	123
Imagen 3. Portada e <i>impressum</i> de la revista Upman en la novela <i>Alba Cromm</i> de Vicente Luis Mora (2010: 9, 11). ....	124
Imagen 4. Ejemplos de intromisiones visuales en la novela <i>Alba Cromm</i> de Vicente Luis Mora (2010: 44-45; 64-65). ....	125
Imagen 5. Ejemplo de divisiones textuales en la novela <i>Alba Cromm</i> de Vicente Luis Mora (2010: 206-207). ....	125
Imagen 6. Ejemplo de división del texto en columnas enmarcadas en la novela <i>Alba Cromm</i> de Vicente Luis Mora (2010: 232-233). ....	127
Imagen 7. Ejemplo de relación de simetría entre el material textual y visual en la novela <i>Sebastián en la laguna</i> de José Luis Serrano (2013: 66-67). ....	130
Imagen 8. Ejemplo de relación de complementariedad entre el material textual y visual en la novela <i>Ejército enemigo</i> de Alberto Olmos (2011: 96-97). ....	131
Imagen 9. Ejemplo de relación contrapuntística de carácter estilístico entre el material textual y visual en la novela <i>España</i> de Manuel Vilas (2012: 218-219). ....	133
Imagen 10. Ejemplo de relación contrapuntística en género entre el material textual y visual en la novela <i>Casa de muñecas</i> de Patricia Esteban Erlés (2012a: 128-129). ....	134
Imagen 11. Ejemplo de relación contrapuntística en género no irónica entre el material textual y visual en la novela <i>Casa de muñecas</i> de Patricia Esteban Erlés (2012a: 174-175). ....	136

Imagen 12. Ejemplo de relación contrapuntística de caracterización entre el material textual y visual en la novela <i>Casa de muñecas</i> de Patricia Esteban Erlés (2012a: 23).....	137
Imagen 13. Señas visuales del uso de la técnica de <i>mise en abyme</i> en la novela <i>Asesino Cómico</i> de Robert Juan-Cantavella (2011: 52-53). .....	171

### **Índice de ilustraciones**

Ilustración 1. Clases de integración formal en la arquitectura. ....	250
Ilustración 2. Integración por redundancia. ....	252
Ilustración 3. Integración por subordinación. ....	262
Ilustración 4. Integración por congruencia. ....	274
Ilustración 5. Integración por fusión. ....	282

## RESUMEN

En la presente tesis se aborda el tema de la novela española actual definida como creación narrativa privilegiada de la contemporaneidad, es decir, estrechamente vinculada al contexto social, cultural, económico, tecnológico y lingüístico de hoy. La hipótesis principal del estudio es que una parte significativa de estas novelas se está acercando a la manera de explorar la realidad característica de otros medios de comunicación, convirtiéndose gradualmente en artefactos de la cultura contemporánea más que en obras estrictamente literarias y homogéneas. El objeto de análisis se realiza sobre obras narrativas de escritores españoles publicadas entre 2006 y 2014, es decir, tras el surgimiento del debate sobre el género novelesco provocado por la aparición de la novela *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo.

La tesis explora las posibilidades de traducir las pautas del análisis arquitectónico al ámbito de la teoría literaria. Se revisa, por tanto, la operatividad de una metodología basada en la teoría arquitectónica y narratología posclásica, así como la posibilidad de establecer unos rasgos típicos de las novelas del corpus a partir del estudio de sus componentes y estructuras. Para este fin ha sido fundamental someter la teoría a la práctica y observar en qué medida las novelas analizadas comparten características tanto literarias como extraliterarias, y si realmente es posible generar una categoría integrada sobre la narrativa actual que se alimente principalmente de su contemporaneidad cultural.

El principio organizador de la tesis deriva de las pautas analíticas de la teoría de la arquitectura, dado que el estudio comienza por los elementos fácilmente perceptibles (paratextos, componentes visuales, etc.) para poder enfocarse a continuación en los recursos literarios, las afinidades con géneros novelescos específicos, las estéticas extraliterarias y las peculiaridades de la voz narrativa, terminando con una indagación sobre cómo todo ello da lugar a unidades narrativas coherentes, es decir, sobre cómo se estructuran las novelas.

La tesis demuestra el alto nivel de heterogeneidad de las obras del corpus y su relación próxima a numerosos recursos típicos del código literario posmodernista. Asimismo, se constata que la novela española actual se va acercando a una plasmación de la materia narrada indudablemente marcada en su sensibilidad y percepción por las nuevas tecnologías y los medios de comunicación. Se revela que la teoría de la

arquitectura, dado su respeto indudable hacia la idiosincrasia y singularidad de las obras, resulta una herramienta muy apta a la hora de guiar a los lectores por el presente literario.

## STRESZCZENIE

Rozprawa *Architektura współczesnej powieści hiszpańskiej (2006-2014)* bada współczesną powieść hiszpańską rozumianą jako proza w pełni zanurzona w teraźniejszości, a więc ściśle związana z aktualnym kontekstem społecznym, kulturalnym, gospodarczym, technologicznym i językowym. W myśl najważniejszej hipotezy mojej pracy znaczna część tak zdefiniowanych powieści opisuje i eksploruje rzeczywistość w sposób podobny do innych mediów, przez co stopniowo staje się bardziej artefaktem współczesnej kultury niżli jednorodnym dziełem sensu stricto literackim. Analizowane przeze mnie dzieła opublikowane zostały w latach 2006-2014, a zatem po ukazaniu się powieści *Nocilla Dream* Agustína Fernández Mallo, która stała się w Hiszpanii zarzewiem debaty na temat współczesnego powieściopisarstwa.

Rozprawa bada możliwości przekładu reguł analizy architektonicznej na dziedzinę teorii literatury. Rozważam więc, czy i w jakich warunkach metodologia opierająca się na teoriach architektury i narratologii „postklasycznej” staje się funkcjonalna w badaniach literackich. Zastanawiam się także, czy można wyodrębnić dominujące środki stylistyczne we frapujących mnie powieściach poprzez badanie ich elementów składowych i konstrukcyjnych. W tym celu staram się zastosować teorie literaturoznawcze do praktyk literackich aby stwierdzić w jakim stopniu analizowane powieści wykazują wspólne cechy literackie i pozaliterackie, a także czy możliwe jest stworzenie całościowej kategorii estetycznej dla prozy, która czerpie przede wszystkim z kultury współczesnej.

Struktura dysertacji odpowiada podstawowym założeniom teorii architektury, dlatego w pierwszym rzędzie przeanalizowane zostały pierwiastki najłatwiej dostrzegalne (parateksty, elementy wizualne itp.), natomiast w dalszych częściach – środki literackie, pokrewieństwa z konkretnymi gatunkami powieściowymi i specyfika głosu narratora. Część analityczna kończy się refleksją o tym, w jaki sposób wszystkie te czynniki organizowane są w spójne struktury.

Rozprawa dowodzi, że analizowane powieści są różnorodne pod względem strukturalnym a charakterystyczne dla nich środki stylistyczne wywodzą się przede wszystkim z estetyki postmodernistycznej. Pokazuje też, że współcześni powieściopisarze hiszpańscy żywo reagują na nowinki technologiczne i nowe media, bowiem ich powieści nieodmiennie pozostają w kontakcie z gwałtownie przeobrażającą

się dziś percepcją i wrażliwością czytelników. Najważniejszą konkluzję rozprawy stanowi teza, że teoria architektury, wykazując szacunek dla idiosynkrazji i niepowtarzalności swych własnych dzieł, stanowi poręczne poznawczo narzędzie do relacjonowania czytelnikom literackiej teraźniejszości.



## SUMMARY

The thesis *Architecture of Contemporary Spanish Novel (2006-2014)* examines contemporary Spanish novels which are fully immersed in its contemporaneity, i.e., those that are closely related to the current social, cultural, economic, technological and linguistic contexts of modern day Spain. The main hypothesis of this study is that a significant part of thus defined novels is becoming an artifact of contemporary culture, negotiating reality in the same way other media do (television, new technologies). Rather than being a strictly homogeneous literary creation many contemporary Spanish novels are becoming hybrid creations that depict reality in ways similar to other artistic and non-artistic means. The objects of analysis are narrative works by Spanish writers published between 2006 and 2014, after the publication of Agustín Fernández Mallo's novel *Nocilla Dream*, which caused a heated debate on the transformation of the novel genre in Spain.

The thesis explores the possibilities of applying the guidelines of architectural analysis to the field of literary theory. It reviews, therefore, the degree to which a methodology based on architectural theory and post-classical narratology is operational in the field of literary theory, as well as the possibility of establishing a series of distinctive features present in the selected novels through the study of its components and structures. For this purpose, it has been fundamental to subject theory to practice and observe to what extent the analyzed novels share both literary and extra-literary characteristics, and whether it is possible to generate an integrated narrative category for current narratives that draws on cultural contemporaneity.

The organizing principle of this thesis derives from the analytical guidelines of architectural theory. The study begins with the analysis of easily discernible elements (paratexts, visual components, etc.); moves on to focus on literary devices, affinities with specific novelistic genres, aesthetic and extra-literary peculiarities of the narrative voice; ending with an inquiry into how it all merges into coherent narratives, i.e., how novels are structured.

The thesis demonstrates a high level of heterogeneity of the works of the corpus and their relation with many typical postmodernist literary techniques. It also demonstrates that the methods of depiction in the contemporary Spanish novel are becoming convergent with the sensitivity and perception strongly influenced by new technologies and media. It establishes that the theory of architecture, given its undoubted

respect for the idiosyncrasy and uniqueness of works, proves to be a very suitable tool in guiding readers through the literary present.

## BIBLIOGRAFÍA

### Ediciones de las novelas analizadas

CARRIÓN, Jorge (2010) *Los muertos*. Barcelona, Mondadori.

CARRIÓN, Jorge (2014) *Los huérfanos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

CEBRIÁN, Mercedes (2011) *La nueva taxidermia*. Barcelona, Random House Mondadori.

CEBRIÁN, Mercedes (2014) *El genuino sabor*. Barcelona, Random House Mondadori.

ESPIGADO, Miguel (2013) *La ciudad y los cerdos*. Madrid, Lengua de trapo.

ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2012a) *Casa de Muñecas*. Madrid, Páginas de Espuma.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2010 [2006]) *Nocilla Dream*. Barcelona, Candaya.

GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2007) *Guadalajara 2006*. Córdoba, Berenice.

JUAN-CANTAVELLA, Robert (2008) *El Dorado*. Barcelona, Mondadori.

JUAN-CANTAVELLA, Robert (2011) *Asesino cósmico*. Barcelona, Mondadori.

MORA, Vicente Luis (2007) *Circular 07. Las afueras*. Córdoba, Berenice.

MORA, Vicente Luis (2010) *Alba Cromm*. Barcelona, Seix Barral.

NAVARRO, Elvira (2014a) *La trabajadora*. Barcelona, Penguin Random House.

OLMOS, Alberto (2011) *Ejército enemigo*. Barcelona, Mondadori.

OREJUDO, Antonio (2012 [2011]) *Un momento de descanso*. Barcelona, Tusquets Editores.

POMARES, Ana (2014) *Generación alada*. Alicante, Edición Club Universitario.

RODRÍGUEZ, Antonio J. (2012) *Fresy Cool*. Barcelona, Mondadori.

SAN BASILIO, Fernando (2010) *Mi gran novela sobre La Vaguada* Barcelona, Caballo de Troya.

SERRANO, José Luis (2014) *Sebastián en la laguna*. Madrid, Editorial Egales.

SIERRA, Germán (2013) *Standards*. Málaga, Editorial Pálido Fuego.

VILAS, Manuel (2012 [2008]) *España*. Madrid, Prisa Ediciones.

## **Bibliografía general**

AARSETH, Espen (2004) *La literatura ergódica*. En: SÁNCHEZ-MESA, D. (Ed.). *Literatura y Cibercultura*. Madrid, Arco/Libros, pp. 117-146.

ALBALADEJO, Tomás (2009) “*E pluribus unus*: discursos en la novela y discurso de la novela”. *Ínsula* (Revista de letras y ciencias humanas). 754: 9-13.

- (2011) *Interconexiones de géneros literarios y discursivos en la novela. Perspectivas desde el análisis interdiscursivo*. En: BAQUERO ESCUDERO, A. L., CARAMONA FERNÁNDEZ, F., MARTÍNEZ ARNALDOS, M., MARTÍNEZ PÉREZ, A. (Eds.). *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Universidad de Murcia, pp. 277-300.

ALBERCA, Manuel (2009) “El pacto ambiguo (bonus track)”. *Ínsula* (Revista de letras y ciencias humanas). 754: 14-18.

ALCALÁ GALÁN, Mercedes (1996) “Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural”. *Cuadernos de Filología Hispánica*. 14: 11-19.

ALONSO, Santos (2003) *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*. Madrid, Mare Nostrum.

AMENDOLA, Giandomenico (2000) *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid, Celeste Ediciones.

ANDERSON, Perry (2000) *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama.

ANTONAYA NÚÑEZ-CASTELO, María Luisa (2000) “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”. *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas*. Vol. 16.3: 433-478.

APARICIO MAYDEU, Javier (2009) *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid, Cátedra.

- (2015) *La imaginación en la jaula. Razones y estrategias de la creación coartada*. Madrid, Cátedra.

ARGULLOL MURGADAS, Rafael (2005) *La eternidad instantánea*. En: RUIZ DE SAMANIEGO, A., RAMOS, M.A. (Eds.). *La generación de la democracia: nuevo pensamiento filosófico en España*. Madrid, Tecnos, pp. 31-58.

ARNHEIM, Rudolf (2004) *Art and Visual Perception*. California University Press.

ARYAN, Eugenia (2011) “Sensorialidad, materia y diseño. Implicancia y rol que cumple la materia en el diseño de objetos”. *Escritos en la Facultad*. Nº 67: 21-22.

ASCOTT, Roy (1994) “The Architecture of Cyberception” [en línea]. *The 5th International Symposium on Electronic Art*, Helsinki, Finland. [https://w2.eff.org/Net\\_culture/Cyborg\\_anthropology/cyberception.paper](https://w2.eff.org/Net_culture/Cyborg_anthropology/cyberception.paper) [17.07.2014].

ASZYK, Urszula (1995) *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia.

AUGÉ, Marc (2001) *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona, Gedisa.

AZANCOT, Nuria (2007) “La generación Nocilla y el afterpop piden paso” [en línea]. *El Cultural*, 19/07/2007.

[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/21006/La\\_generacion\\_Nocilla\\_y\\_el\\_afterpop\\_piden\\_paso/](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/21006/La_generacion_Nocilla_y_el_afterpop_piden_paso/) [24.03.2014].

- (2014) “Los fragmentarios, ¿a muerte con los clásicos?” [en línea]. *El Cultural*, 12/03/2014.

[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/26783/Los\\_fragmentarios\\_a\\_muerte\\_con\\_los\\_clasicos](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/26783/Los_fragmentarios_a_muerte_con_los_clasicos) [25.06.2014].

BAL, Mieke (1990) *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra.

BALCERZAN, Edward (2000) *W stronę genologii multimedialnej*. En: BOLECKI, W., OPAKCI, I. (Eds.). *Genologia dzisiaj*. Warszawa, Instytut Badań Literackich, pp. 7-24.

BALLENSTEDT, Janusz (2000) *Architektura. Historia i teoria*. Warszawa-Poznań, PWN.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1970) *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Editorial Castalia.

BAR-TAL, Daniel (2011) "Siege mentality". En: CHRISTIE, D., J. (Ed.) *Encyclopedia of Peace Psychology* (Vol. 1), pp. 996-1000.

BAR-TAL, Daniel & ANTEBI, Dikla (1992) "Beliefs About Negative Intentions of the World: A Study of the Israeli Siege Mentality". *Political Psychology*. Vol. 13 (4): 633-645.

BARRENECHEA, Ana María (1972) "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana*. 38/80: 391-403.

BARTH, John (2000) *The Literature of Exhaustion*. En: NIALL, L. (Ed.). *Postmodern Literary Theory*. Oxford, Blackwell Publishers.

BARTHES, Roland (1977) "Textual Analysis of a Tale by Edgar Poe". *Poe Studies*, Vol. X, No. 1, 10:1-12.

BARTOSZYŃSKI, Kazimierz (1998) *Teoría del fragmento*. Valencia, Episteme.

BAUDRILLARD, Jean (1985) *E éxtasis de la comunicación*. En: FOSTER, H (Ed.). *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, pp. 198-198.

- (1994) *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.

- (2000) *Pantalla perfecta*. Barcelona, Anagrama.

BAUMAN, Zygmunt (1994) *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa, Instytut Kultury.

- (2001) *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Akal.

BELLAMY, Robert V., WALKER James R. (1996) *Television and the Remote Control. Grazing on a Vast Wasteland*. New York, Guilford Press.

BENNETT, Jill (2005) *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford, California.

BERCIANO VILLALIBRE, Modesto (1998) *Debate en torno a la posmodernidad*. Madrid, Síntesis.

BÉRTOLO, Constantino (2009) "Entrevista con Constantino Bértolo" (por Antonio J. Rodríguez). *Quimera*. Vol. 304: 17.

BEST, Steven y KELLNER, Douglas (1997) *The Postmodern Turn*. New York, Guilford Press.

BIELIK-ROBSON, Agata (2000) *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków, Universitas.

BOBES NAVES, María del Carmen (1993) *La novela*. Madrid, Síntesis.

- (2008) *Crítica del conocimiento literario*. Madrid, Arco/Libros.

BOOTH, Wayne (1983) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London, The University of Chicago Press.

BORRÁS CASTANYER, Laura (2009) "Literatecnias de la nueva generación". *Quimera*. Vol. 305: 46-50.



BOU, Enric (1993) *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*. Barcelona, Edicions 62.

BRANDENBURGER, Erna (1973) *Estudios sobre el cuento español actual*. Madrid, Editora Nacional.

BRAVO, Federico (1995) “El saber del escritor. Por una teoría de la cita”. En: *Bulletin Hispanique*. Tomo 97, N°1: 361-374.

BRINGHURST, Robert (2004) *The Elements of Typographic Style*. Vancouver, Hartley & Marks Publishers.

BROWARNY, Wojciech (2002) *Od intertekstualności do samplowania. Proza lat dziewięćdziesiątych*. En: KONOŃCZUK, E., NOFIKOW, E., SAWICKA, K., (Eds.), *Z ducha biblioteki. Literatura w interpretacji intertekstualnej*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku.

CABALLÉ, Anna (1996) “Ego tristis (El diario íntimo en España)”. *Revista de Occidente*. 182-183: 99-121.

- (2009) “Hápax e hipertexto”. *Quimera*. Vol. 313: 36-37.

CAILLOIS, Roger (1966) *Anthologie du phantastique* (vol. I). Paris, Gallimard.

CALABRESE, Omar (1994) *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.

CALLES, Jara (2011) *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*. Disponible en línea [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/110856/1/DFLFC\\_Jara\\_Calles\\_Literatura\\_de\\_las\\_nuevas-tecnologias.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/110856/1/DFLFC_Jara_Calles_Literatura_de_las_nuevas-tecnologias.pdf) [12.02.2013].

CALVO, Javier (2010) “La red siniestra. Sobre «Alba Cromm» de Vicente Luis Mora”. *Quimera*. Vol. 318: 12-17.

CANTÚ HINOJOSA, Irma Laura (1998) *Elementos de expresión formal y composición arquitectónica*. Universidad Autónoma de Nuevo León.

CARRIÓN, Jorge (2009) “Teoríafofia. Hipótesis sobre la literatura española estrictamente contemporánea”. *Quimera*. Vol. 313: 42-46.

- (2009a) “Lo nuevo, lo feo y lo doble”. *Quimera*. Vol. 302: 12-13.

- (2010) Entrevistado por Óscar Carreño. *Quimera*. Vol. 325: 24-25.

- (2011) *Teleshakespeare*. Madrid, Errata Naturae.

- (2011a) La cuenta atrás (X): «remake». *Quimera*. Vol. 327: 56-57.

CASSIN, Barbara (2008) *Googléame. La segunda misión de los Estados Unidos*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

CASTEX, Pierre-Georges (1951) *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, Librairie José Corti.

CEBRIÁN, Mercedes (2010) “Madrid personaje”. *Quimera*. Vol. 325: 94.

CHAMBERLAIN, M., THOMPSEN P. (1998) *Narrative and Genre*. London, Routledge. 1-3.

CHATMAN, Seymour (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY, Cornell University Press.

CAVANAUGH, Cecelia, J. (1995) *Lorca's Drawings and Poems*. New Jersey, Associated University Press.

CHWALEWIK, Witold (2001) “Posłowie”. Epílogo. *Życie i myśli JW. Pana Tristrama Shandy*. Warszawa, Czytelnik, p. 701-718.

- CASTRO, Ernesto (2011) *Contra la postmodernidad*. Barcelona, Alpha Decay.
- CELA, Camilo José (1999) *La colmena*. Madrid, Biblioteca el Mundo.
- CESNARI, Remo (1999) *Lo fantástico*. Madrid, Visor.
- CLAY, George R. (1998) "Structuring the Short Story Novel". *The Writer's Chronicle*. Vol. 31.3. 23-31.
- CORROTO, Paula (2013) "Diez años de una generación que nunca fue tal" [en línea]. *El Diario*, 23/10/2013.  
[http://www.eldiario.es/cultura/libros/anos-generacion\\_0\\_188631696.html](http://www.eldiario.es/cultura/libros/anos-generacion_0_188631696.html) [24.03.2014].
- COWLEY, Malcolm (1974) *Introduction to Winesburg, Ohio*. En: RIDEOUT, W. B. (Ed). *Sherwood Anderson: Collection of Critical Essays*. Englewood Hills (NJ), Prentice-Hall, pp. 49-72.
- CRUSAT, Cristian (2011) *Breve historia del viaje y el desierto*. Valencia, Pre-Textos.
- CZAPLIŃSKI, Przemysław (1997) *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- (2007) "Klucze do sylwy" [en línea]. *Przegląd polski on-line*.  
<http://archive.today/dLsjw> [09.06.2014].
- CZAPLIŃSKI, Przemysław & ŚLIWIŃSKI, Piotr (1999) *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- DAVIES, Colin (2011) *Reflexiones sobre la arquitectura*. Barcelona, Editorial Reverté.
- DAVIS ROGAN, Alcena Madelaine (2009) *Utopian Studies*. En: BOULD, M., BUTLER, A.M., ROBERTS, A., VINT, S. (Eds.). *The Routledge Companion to Science Fiction*. London & New York, Routledge.

DELEUZE, Gilles (1989) *El pliegue. Leibnitz y el Barroco*. Barcelona, Editorial Paidós.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1976). *Rizome (Introduction)*. Paris, Editions de Minuit.

DELOREY, Denise (1996) *Parsing the Female Sentence: The Paradox of Female Containment in Virginia Woolf's Narratives*. En: MEZEI, K. (Ed.) *In Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. The University of North Carolina Press, pp. 93-108.

DERRIDA, Jacques (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.

- (1997) *Of Grammatology*. The Johns Hopkins University Press.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2007) *Juegos de lenguaje: en torno a la narrativa española actual*. Gijón, Libros de Peixe.

DOMÍNGUEZ, C., SAUSSY, H., VILLANUEVA, D. (2015) *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*. New York, Routledge.

ECO, Umberto (1965) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.

ECO, Umberto (1995) *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge, Cambridge University Press.

- (2005) *Sobre literatura*. Madrid, Debolsillo.

ELLIS, Markman (2000) *A History of Ghotic Fiction*. Edinburgh University Press.

ENCINAR, Ángeles (2014) "El arte de sobrevivir". *Ínsula*. Vol. 813: 36-37.

ESPIGADO, Miguel (2008) "Afterpop y la muerte del intelectual" [en línea]. *Afterpost*, 13/01/2008. <http://afterpost.wordpress.com/2010/09/20/alba-cromm-y-quimera-322-de-vice-luis-mora/> [23.04.2014].

- (2009) “El principio de algo”. *Quimera*. Vol. 313: 34-36.

- (2010) “Alba Cromm y Quimera 322, de Vicente Luis Mora” [en línea]. *Afterpost*, 20/09/2010.

<http://afterpost.wordpress.com/2008/01/13/afterpop-y-la-muerte-del-intelectual/> [24.03.2014].

ESTEBAN ERLÉS, P., MORANTE, P. (2012b) Entrevista realizada el 10 de octubre de 2012. Entrevistador: Benito Garrido. Culturamas. *La revista de información cultural en internet*. <http://www.culturamas.es/blog/2012/10/10/entrevista-a-patricia-esteban-erles-y-sara-morante-por-casa-de-munecas/> [10.10.2014].

ESTÉVEZ, Francisco (2014) “Miguel Espigado: La ciudad y los cerdos” [en línea]. *El Imparcial*. <http://www.elimparcial.es/noticia/120213/Los-Lunes-de-El-Imparcial/Miguel-Espigado:-La-ciudad-y-los-cerdos.html> [18.08.2014].

FELBERG, Karolina (2005) “Gdzie jest Janek? Powieść melancholiczna jako zabawa w chowanego”. *TEKSTUALIA*. Vol. 1: 61-71.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2010) *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona, Editorial Anagrama.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2004) *La ironía literaria: distancias y desdoblamientos enunciativos*. En: CALERO VAQUERA, M., L., RIVERA CÁRDENAS, F. (Eds.) *Estudios lingüísticos y literarios "in memoriam" Eugenio Coseriu (1921-2002)*. Universidad de Córdoba, pp. 97-118.

FERRÉ, Juan Francisco (2007) *Prólogo - La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación*. En: FERRÉ, J. F., ORTEGA J. (Eds.) *Mutantes: narrativa española de última generación*. Córdoba, Berenice.

FITTING, Peter (2010) *Utopia, dystopia and science fiction*. En: CLAYES, G. (Ed.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge University Press, pp. 135-153.

FLUDERNIK, Monika (2005) *Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present*. En: PHELAN, J., Rabinowitz, P. (Eds.) *A Companion to Narrative Theory*. Oxford, Blackwell Publishing, pp. 36-59.

FOKKEMA, Douwe y IBSCH, Elrud (1981) *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid, Cátedra.

- (1995) *Historia literatury: modernizm i postmodernizm*. Warszawa, Instytut Kultury.

FORTY, Adrian (2001) *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. London, Thames & Hudson.

FOSTER, Hal, coord. (2008) *La posmodernidad*. Barcelona, Editorial Kairós.

FOUCAULT, Michel (1993) *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama.

- (1997) "De los espacios otros". *Astrágalo: revista cuatrimestral iberoamericana*. Vol. 7: 83-91.

FRIEDMAN, Alan (1966) *The Turn of the Novel*. New York, Oxford University Press.

FRIEDMAN, Norman (1975) *Forms and meaning in fiction*. Athens, University of Georgia Press.

GALLARDO, Damía (2009) "El libro y el desarrollo tecnológico". *Quimera*. Vol. 305: 39.

GARCÍA CANCLINI, Nestor (1990) *Culturas híbridas: estrategias para salir de la modernidad*. México D.F., Grijalbo.

GARCÍA GARCÍA, Marc (2012) "Un «thriller» notable e incómodo". *Quimera*. Vol. 339: 74.

GARCÍA GOMEZ, Francisco & SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2009) *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Universidad de Málaga.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier y DÍAZ VILLARÍAS, Mercedes (2009) “Border lines/border lies. Algunos ejemplos en la nueva narrativa española”. *Ínsula* (Revista de letras y ciencias humanas). 754: 26-31.

GAWŁOWSKI, Tadeusz (1988) *Teoria a praktyka – antynomie czy swoista symbioza*. En: JONIAK, M. *Teoria architektury w twórczości i kształceniu architektów*. Kraków, Primor Druk.

GENETTE, Gérard (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.

- (1988) “Structure and Functions of the Title in Literature”. *Critical Inquiry*. Vol. 14, No. 4: 692-720.

- (1989) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

- (2001) *Umbrales*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

GIEDION, Sigfried (1967) *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Harvard University Press.

GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (2008) “El proyecto Nocilla y la nueva narrativa”. *Ínsula* (Revista de letras y ciencias humanas). 743: 26-28, 30.

- (2009) “Postnovela versus la vieja historia de la nueva narrativa”. *Quimera*. Vol. 313: 31-34.

GILLIGAN, Carol (2011) *Joining the Resistance*. Cambridge, Polity Press.

GLOVER, D., McCracken, S. (2012) *Introduction to Popular Fiction*. En: GLOVER, D., McCracken, S. (Eds.) *Popular Fiction*. Cambridge University Press, pp. 1-14.

GOFFMAN, Erving (1993) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2007) “El nuevo género de las novelas anti-género”. *Letras Hispanas. Revista de literatura y cultura*. Vol. 4/1: 16-27.

- (2009) “Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y «novela» contemporánea”. *Ínsula* (Revista de letras y ciencias humanas). 754: 2-5.

GŁOWIŃSKI, Michał (1983) *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. En: MIODOŃSKA-BROOKS, E., KULAWIK, A., TATARA, M., *Genologia polska. Wybór tekstów*, Warszawa, PWN, pp. 31-60.

GRACIA, Francisco de (2012) *Pensar/Componer/Construir. Una teoría (in)útil de la arquitectura*. San Sebastián, Nerea.

GRANDE ROSALES, María Ángeles (2015) *Géneros móviles y nomadismo literario en la era de la posficción*. Ponencia II Congreso Internacional de ASETEL “Escritura y teoría en la actualidad”, 26-28 enero (en prensa).

GREEN, Martin (1985) *La homosexualidad en la literatura*. En: STEINER, G., BOYERS, R. (Eds.) *Homosexualidad: literatura y política*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 282 - 300.

GUAL, Óscar (2011) “Presentación en Castellón: The Facts”. [en línea]. *Asesino Cósmico, una novela de ciencia ficción*, 26/04/2011. <http://asesinocosmico.blogspot.com.es/2011/04/presentacion-en-castellon-facts.html> [21.05.2014].

GUILLEN, Claudio (2003) “La plurinovela”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*. N° 693: 1-16.



HARAWAY, Donna (1994) *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*. En: SEIDMAN, S. *The Postmodern Turn. New Perspectives on Social Theory*. Cambridge University Press, pp. 82-116.

HASSAN, Ihab (1987) *The Postmodern Turn*. Ohio State University Press.

- (1993) *Toward a Concept of Postmodernism*. En: DOCHERTY, T. (Ed.), *Postmodernism. A Reader*. New York, Columbia University Press, pp. 146-156.

HAUKE, Christopher (2008) *Jung and the Postmodern: The Interpretation of Realities*. London & New York, Routledge.

HAYLES, Katherine (2002a) *Writing Machines*. Cambridge and London, MIT Press.

- (2002b) "Saving the Subject: Remediation in *House of Leaves*". *American Literature*. Vol 74, No. 4: 779-806.

- (2008) *Electronic Literature; New Horizons for the Literary*. Indiana, University of Notre Dame.

HEIDEGGER, Martin (1960) "La época de la imagen del mundo". *Sendas perdidas*. Buenos Aires, Losada.

HERBRECHTER, Stefan (1999) *Lawrence Durrell, Postmodernism and the Ethics of Alterity*. Amsterdam, Rodopi.

HERMAN, David (1997) "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of Postclassical Narratology". *PMLA*. Vol. 112: 1046 – 1059.

HERNÁNDEZ, Silvestre, M. (2009) "Ciencia y técnica en Heidegger". *BAJO PALABRA. Revista de filosofía*. II Época, N° 4: 87- 96.

HESSELGREN, Sven (1969) *The Language of Architecture*. Lund, Studentlitterar.

HIGGINS, Dick (2001) "Intermedia". *Leonardo*. Vol. 34, No. 1: 49–54.

HILSBECHER, Walter (1972) *Fragment o fragmencie*. En: LICHAŃSKI, S. (Ed.). *Tragizm, absurd i paradoks*. Warszawa, PIW.

HOLLOWAY, Vance R. (1999) *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española*. Madrid, Fundamentos.

HUTCHEON, Linda (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York, Methuen.

- (2004) *A Poetics of Postmodernism*. New York & London, Routledge.

INDYKÓWNA, Maria (1982) *Granice spójności narracji*. En: BŁOŃSKI, J., JAWORSKI, S., SŁAWIŃSKI, S. (Eds.), *Studia o narracji. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej* (vol. LXI). Wrocław, Ossolineum.

INGRAM, Forrest L. (1971) *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague, Paris, Mouton.

JAKOBSON, Roman (1973) *Questions de poétique*. Paris, Seuil.

JAMES, Henry (1972) *The Art of Fiction*. En: MILLER, J. E. (Ed.) *Theory of Fiction*. University of Nebraska Press, pp. 27-44.

JAMESON, Fredric (2003) *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. North Carolina, Duke University Press.

JENCKS, Charles (1977) *The Language of Post-Modern Architecture*. University of Michigan, Rizzoli.

- (1991) *Postmodern vs. Late Modern*. En: HOESTREY, I. *Zeitgeist in Babel: The Post-Modernist Controversy*. Indiana University Press, pp. 4-8.

JENNY, Laurent (1988) "Les Aventures de l'automatisme". *Littérature*. Vol. 72: 3-11.

JOHNSON, Steven (2012) *Sobre el progreso en la era de las redes*. Madrid, Turner.

JUAN-CANTAVELLA, Robert (2012) Entrevista realizada el 3 de mayo de 2012. *Iletrado pero cuerdo*. [<http://iletradoperocuerdo.com/2012/05/03/divertidas-peripecias-extravagancias-charlando-con-robert-juan-cantavella>] [11.09.2015].

KAHN, Louis (1969) "Space and Inspirations". *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Vol. 142: 13-16.

KARPOWICZ, Agnieszka (2010) *Wizualność logosfery. Relacja słowo – obraz w literaturze i sztuce awangardowej*. En: KARPOWICZ, A., KURZ, I. (Eds.). *Słowo/Obraz*. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, pp. 103-116.

KAYE, Richard A. (1996) *Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr*. En: HORNE, P., LEWIS, R. (Eds.) *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*. New York, Routledge, pp. 86 -105.

KAYSER, Wolfgang (1981) *The grotesque in art and literature*. Columbia University Press.

KELLNER, Douglas (1990) *The Postmodern Turn: Positions, Problems, and Prospects*. En: RITZER, G. (Ed.), *Frontiers of social theory*. New York, Columbia University Press, pp. 255-286.

KETTERER, David (1974) *Apocalipsis, utopía, ciencia ficción. La imaginación apocalíptica, la ciencia ficción y la literatura norteamericana*. Buenos Aires, Las Paralelas.

KIBEDI VARGA, Áron (2010) *Kryteria opisu relacji pomiędzy słowem a obrazem*. En: KARPOWICZ, A., KURZ, I. (Eds.). *Słowo/Obraz*. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, pp. 11-31.

KIŚLAK, Elżbieta (2008) *Scenariusz: paradoksy i perspektywy*. En: WERNER, A., GOSK, H., BRODZKA, A. (Eds.). *Co dalej literaturo?: jak zmienia się współczesne pojęcie i sytuacja literatury*. Warszawa, Fundacja Akademia Humanistyczna, pp. 165-187.

KLOTZ, Heinrich (1988), *The History of Postmodern Architecture*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

KOSTKIEWICZOWA, Teresa (1998) "Sternizm". En: SŁAWIŃSKI, J. (Ed.) *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa, OPEN, p. 288.

KROWIRANDA, Krzysztofa (2005) "Palimpsestowa sylwiczność ponowoczesna na przykładzie «Japońskiej wioski» Joanny Wilengowskiej". *TEKSTUALIA*. Vol. 1: 15-26.

- (2006) "Dyspersja genologiczna jako znak współczesnych przemian kulturowych. Bieguny sylwiczności w prozie Tadeusza Konwickiego". *TEKSTUALIA*. Vol. 3 (6): 49-60.

KUNDERA, Milan (2007) *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets Editores.

KUNZ, Marco (2007) "La novela, espacio en construcción". *Quimera*. Vol. 289: 98-99.

- (2008) "Ni hamburguesa ni magdalena. En torno a *Afterpop*. *La literatura de la implosión mediática*, de Eloy Fernández Porta". *Quimera*. Vol. 290: 32-36.

- (2009) "Una década de novelas españolas: 2000-2009". *Quimera*. Vol. 313: 46-49.

- (2012) "La novela como «potlach»". *Quimera*. Vol. 345-346: 100-101.

KURYŁOWICZ, Ewa (1998) *Twórczość a teoria w nauczaniu projektowania architektonicznego*. En: JONIAK, M. *Teoria architektury w twórczości i kształceniu architektów*. Kraków, Primor Druk.

LANGA PIZARRO, María del Mar (2000) *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-99). Análisis y diccionario de autores*. Universidad de Alicante.

LEVINSON, Jarrold (1985) "Titles". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 44: 29-39.

LOZANO MIJARES, María Pilar (2007) *La novela española posmoderna*. Madrid, Arco/Libros.

LUCKHURST, Roger (2012) *The public sphere, popular culture and the true meaning of the zombie apocalypse*. En: GLOVER, D., McCracken, S. *Popular Fiction*. Cambridge University Press, pp. 68-85.

LUPERINI, Romano (2008) *La fine del posmoderno*. Napoli, Guida.

LYON, David (2009) *Postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial.

LYOTARD, Jean-François (1998) *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra.

- (1999) *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa.

- (2004) *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra.

ŁUCZAK, Barbara (2011) *Espacio y memoria. Barcelona en la novela catalana contemporánea*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM

MACHOCKA, Aleksandra (2009) "Między interaktywnością a intermedialnością. Książka jako przestrzeń gry". *Homo Ludens*. Vol. 1: 155-176.

MAINER, José-Carlos (1994) *De posguerra*. Barcelona, Crítica.

MANN, Susan (1989) *The Short Story Cycle: A Genre Companion & Reference Guide*. Westport, Conn, Greenwood Press.

MANOVICH, Lev (2002) *The Language of New Media*. Cambridge, MIT Press.

MARKIEWICZ, Henryk (1996) *Odmiany intertekstualności*. En: MARKIEWICZ, H., *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, pp. 215-238.

MARTÍN PRADA, Juan (2001) *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, Fundamentos.

MARTIN, Wallace (1986) *Recent Theories of Narrative*. Cornell University Press.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1980) “Semántica del título en la narrativa breve de R. Pérez de Ayala”. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, No. 71: 23-29.

McCRACKEN, Scott (2012) *Reading time: popular fiction and the everyday*. En: GLOVER, D., McCRACKEN, S. *Popular Fiction*. Cambridge University Press, pp. 103-121.

McHALE, Brian (1992) *Constructing Postmodernism*. London, Routledge.

- (2001) *Postmodernist fiction*. London, Routledge.

MENDELSON, Edward (1976) “Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon”. *MLN*, vol. 3: 1267-75.

MEYER, Holt (2010) “Reading Parentheses and their Voicing as 'Dostoevskij-Philology' (Krotkaja) or: Institutionally Homeless (Bracketing)” [en línea]. *Academia.edu*, [http://www.academia.edu/10403980/Reading\\_Parentheses\\_and\\_their\\_Voicing\\_as\\_Dostoevskij-Philology\\_Krotkaja\\_](http://www.academia.edu/10403980/Reading_Parentheses_and_their_Voicing_as_Dostoevskij-Philology_Krotkaja_) [04.03.2015].

MIGUEL, Luna (2012) “Conversación marital alrededor de Fresy Cool: primera parte” [en línea]. *Luna Miguel. Cuaderno gaviero*.

<http://www.lunamiguel.com/2012/01/conversacion-marital-alrededor-de-fresy.html>  
[13.05.2015]

MITCHELL, W.J.T (1980) "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory". *Critical Inquiry*. The University of Chicago Press. Vol 6 (3): 539-567.

MITTELL, Jason (2012) *Film and television narrative*. En: HERMANN, D. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press, pp. 156-171.

MONEGAL, Antonio (2000) *Introducción*. En: MONEGAL, A. *Literatura y pintura*. Madrid, Arco Libros.

MORA, Vicente Luis (2006) *¿Posmodernidad? Narrativa de la imagen, Next-Generation y la razón catódica en la narrativa contemporánea*. En: GASCUEÑA GAHETE, J., MARTÍN SALVÁN, P. (Eds.) *Figures of Belatedness. Postmodernist Fiction in English*. Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, pp. 275-305.

- (2007a) *La luz nueva*. Córdoba, Berenice.

- (2007b) "Pangea, el nuevo mundo". *Diario de lecturas*, 23/11/2007.  
<http://vicenteluismora.blogspot.com/2007/11/pangea.html> [07.01.2015].

- (2008) "El porvenir es parte del presente: la nueva narrativa española como especies de espacios". *Hofstra Hispanic Review*. Núm. 8-9: 48-65.

- (2008a) "Frankenstein reflexiona". *Quimera*. Vol. 295: 72-73.

- (2009) "Narrativa *glocal* en castellano. Los escritores atañeo conocidos como españoles". *Quimera*. Vol. 313: 39-42.

- (2010a) "Traduciendo narrativa americana: el retorno a la casa (de los otros)". *TRANS* (Revista de Traductología). Núm. 14: 25-31.

- (2010b) “Alba Cromm” [en línea]. Diario de lecturas, 06/04/2008. <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2010/04/alba-cromm.html> [23.04.2014].
- (2010c) “De la autoficción a la imagen pasando por el fragmento: El proyecto «Nocilla» de Agustín Fernández Mallo como imagen a escala de la narrativa española actual”. *Quimera*, Vol. 314: 18-22.
- (2010d) “Elogio y crítica de la autoconsciencia”. *Quimera*, Vol. 317: 106-107.
- (2012) *El lectoespectador*. Barcelona, Seix Barral.

MORENO, Fernando Ángel (2010) “Francotiradores de la literatura de ciencia ficción en España (1980-2010)”. *Ínsula* (Revista de letras y ciencias humanas). 765: 14-16.

MORENO, Javier (2013) “La ciudad y los cerdos” [en línea]. Micro-revista. <http://www.microrevista.com/la-ciudad-y-los-cerdos/> [18.08.2014].

MORETTI, Franco (2000) “Conjectures on World Literature”. *New Left Review*. Vol. 1: 54-68.

MOYLAN, Thomas (2000) *Scraps of the Untainted Sky*. Oxford, Westview Press.

MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2010) “La narrativa fantástica en el siglo XXI”. *Ínsula* (Revista de letras y ciencias humanas). 765: 6-10.

MURPHY, Graham, J. (2009) *Dystopia*. En: BOULD, M., BUTLER, A.M., ROBERTS, A., VINT, S. (Eds.). *The Routledge Companion to Science Fiction*. London & New York, Routledge, pp. 473-477.

NAGEL, James (2001). *The Contemporary American Short-Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.



NASIŁOWSKA, Anna (2008) *Estetyka postmodernizmu wobec literatury w dobie Internetu*. En: WERNER, A., GOSK, H., BRODZKA, A. (Eds.). *Co dalej literaturo?: jak zmienia się współczesne pojęcie i sytuacja literatury*. Warszawa, Fundacja Akademia Humanistyczna, pp. 188-217.

NAVAJAS, Gonzalo (1987) *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona, Edicions del Mall.

- (1996) *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona, EUB.

NAVARRO, Elvira (2014b) Entrevista realizada el 13 de febrero de 2014. Entrevistador: Benito Garrido. *Culturamas. La revista de información cultural en internet*. <http://www.culturamas.es/blog/2014/02/13/entrevista-a-elvira-navarro-por-la-trabajadora-su-ultimo-trabajo/> [15.12.2014].

NAVARRO MARTÍNEZ, Eva (2008) *La novela de la generación X*. Granada, Editorial Universidad de Granada.

NIETZSCHE, Friedrich (1994) *Menschliches - Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*. Munich, Goldmann Verlag.

NIKOLAJEVA, Maria & SCOTT, Carole (2001) *How Picturebooks Work*. London & New York, Garland Publishing.

NOBBS, Percy Erskine (1923) "Literature and Architecture". *JAIA*. 11: 343-346.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2009) "Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última narrativa en español". *Ínsula* (Revista de letras y ciencias humanas). 754: 22-26.

NOTARIO RUIZ, Antonio (2008) *Intersecciones estéticas*. En: NOTARIO RUIZ, A. (Ed.). *Estética: perspectivas contemporáneas*. Universidad de Salamanca, pp. 9-18.

NOWICKI, Wojciech (2006) "Campus novel". En: GAZDA, G., TYNECKA-MAKOWSKA, S. (Eds.) *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Kraków, Universitas, pp. 102-104.

NYCZ, Ryszard (1982) *Współczesne sylwy wobec literackości*. En: *Studia o narracji*. BŁOŃSKI, J., JAWORSKI, J., SŁAWIŃSKI, J. (Eds.). Wrocław, Ossolineum, pp. 63–86.

- (1995) *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. En: NYCZ, R. (Ed.). *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa, Universitas, pp. 59-82.

OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra (1998a) *Komizm*. En: SŁAWIŃSKI, J. (Ed.) *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa, OPEN, pp. 143-144.

- (1998b) *Groteska*. En: SŁAWIŃSKI, J. (Ed.) *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa, OPEN, pp. 104-105.

- (1998c) *Ironia*. En: SŁAWIŃSKI, J. (Ed.) *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Ossolineum.

OLALQUIAGA, Celeste (2002) *Prologue from Megapolis*. En: DURHAM, M. G., KELLNER, D. (Eds.). *Media and Cultural Studies. Key Works*. Oxford, Blackwell Publishers, pp. 589-597.

OLMOS, Alberto (2013) "La fiesta ha terminado" [en línea]. *El Diario*, 22/04/2013. [http://www.eldiario.es/lectormalherido/fiesta-terminado\\_6\\_123597652.html](http://www.eldiario.es/lectormalherido/fiesta-terminado_6_123597652.html) [24.03.2014].

OPACKI, Ireneusz (1987) *Krzyżowanie się gatunków jako wyznacznik ewolucji poezji*. En: MARKIEWICZ, H. (Ed.) *Problemy teorii literatury*. Seria 1, wyd. II. Wrocław, pp. 131-167.

ORIHUELA, José Luis (2006) *La revolución de los blogs*. Madrid. La Esfera de los Libros.

ORTEGA, Julio y FERRÉ, Juan Francisco (Eds.) (2007) *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba, Berenice.

ORTEGA Y GASSET, José (1966) *La doctrina del punto de vista*. En: *El tema de nuestro tiempo*. Obras Completas, Vol. III, cap. X, Madrid, Revista de Occidente, pp. 197-203.

OSTROWSKI, Witold (1999) "Titles and Subtitles: Preliminary Notes on Their History and Function". *Acta Universitas Lodziensis. Folia literaria anglica*. Vol. 3 (7): 97-116.

- (2006a) "Argument". En: GAZDA, G., TYNECKA-MAKOWSKA, S. (Eds.) *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Kraków, Universitas, pp. 45-46.

- (2006b) "Motto". En: GAZDA, G., TYNECKA-MAKOWSKA, S. (Eds.) *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Kraków, Universitas, pp. 430-432.

PAJARES TOSCA, Susana (2005) "El impacto de la informática y las redes de comunicación en la literatura: la literatura digital" [en línea]. Liceus, Universidad de Alcalá. <http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=159&El-impacto-de-la-inform%Eltica-y-las-redes-de-comunicaci%F3n-en-la-literatura:-la-literatura-digital> [27.03.2014].

PANOFSKY, Erwin (2007) *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid, Ediciones Siruela.

PARKER, Gabrielle (1990) *Michele Perrein: The Parenthesis as a Metaphor of the Female Condition*. En: ATACK, M., POWRIEGEDS ATACK, P. (Eds.) *Feminist Perspectives*. Manchester University Press, pp. 116-127.

PEÑA DE LA, Maxi (2013) "«La narrativa actual es un monstruo de géneros híbridos»" [en línea]. *El Diario Montañés*, 15/05/2013.

POULET, Georges (1949) *Études sur le temps humain*. París, Plon.

<http://www.eldiariomontanes.es/v/20130515/cultura/otras-noticias/narrativa-actual-monstruo-generos-20130515.html> [25.03.2014].

POZUELO YVANCOS, José María (2004) *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona, Ediciones Península.

- (2009) “Novela sin etiquetas”. *Quimera*. Vol. 313: 29-31.

PRADA, Manuel de (2008) *Arte y composición*. Buenos Aires, Nobuko.

PRAK, Niels L., (1977) *The Visual Perception of the Built Environment*. Deft University Press.

PRIESTLEY, John, B. (1972) *The English Comic Characters*. New York, Phaeton.

PRINCE, Gerald (2003) “Narratologie classique et narratologie post-classique” [en línea]. *Vox Poetica. Théorie et critique*. <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html> [11.07.2014].

PUGH, Sheenagh (2005) *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*. Bridgend, Seren.

PULIDO, Genara (2004) “La especulación científica en literatura. Para una teoría de la narrativa de ciencia ficción”. *Discurso*. No. 18: 27-48.

QUINTANA DOCIO, Francisco (1990) “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica”. *Castilla: Estudios de literatura*. Nº 15: 169-182.

RASMUSSEN, Steen Eiler (1999) *Odczuwanie architektury*. Warszawa, Karakter.

RANSOM, John, C. (1968) “Criticism Inc.”. *The World's Body*. Vol. 13: 586-602.

RAWSON, Claude (2010) *Mock-heroic and English poetry*. En: BATES, C. (Ed.) *The Cambridge Companion to Epic*. Cambridge University Press.

REGIER, Alexander (2010) *Fracture and Fragmentation in British Romanticism*. Cambridge University Press.

RICHARDS, Ivor, A. (1929) *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. London, Kegan Paul.

ROAS, David (2001) *La amenaza de lo fantástico*. En: ROAS, David (Ed.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/libros.

- (2010) “La narrativa fantástica en los años 80 y 90. Auge y popularización del género”. *Ínsula* (Revista de letras y ciencias humanas). 765: 3-6.

RODRÍGUEZ BALBONTÍN, Pablo (2011) “El canon *indie* en la narrativa española del siglo XXI”. Conferencia (64<sup>th</sup> Annual Kentucky Foreign Language Conference, 14-16 abril de 2011, Universidad de Kentucky, Lexington).

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (1989) *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona, Anthropos.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (2008) *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid, Eneida.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (2009) “Conciencia artística, ejercicio hermenéutico y recreación literaria en la configuración genérica de la novela española actual”. *Ínsula* (Revista de letras y ciencias humanas). 754: 18-22.

RYBCZYŃSKI, Witold (2014) *Jak działa architektura. Przybornik humanisty*. Kraków, Karakter.

SÁEZ VACAS, Fernando (2004) *Más allá del internet: la Red Universal Digital*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1984) *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Barcelona, Ariel.

SANTAMARÍA, Alberto (2008) “Zona de ansiedad. Algo sobre arqueología ciberpunk”. *Quimera*. Vol. 290: 45-48.

SCHOLES, Robert (1975) *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame and London, Notre Dame University Press.

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2006) “Estética del videoclip musical: el formato neobarroco” [en línea]. *Dosdoce*, 17/03/2006.

<http://www.dosdoce.com/articulo/opinion/2807/estetica-del-videoclip-musical-el-formato-neobarroco/> [18.06.2014].

SERRA, Fátima (2000) *La nueva narrativa española. Tiempo de tregua entre ficción e historia*. Madrid, Pliegos.

SIERRA, Germán (2008) “Egotrónica”. *Quimera*. Vol. 300: 10.

SILVER, Brenda, R. (2012) *Popular fiction in the digital age*. En: GLOVER, D., McCracken, S. *Popular Fiction*. Cambridge University Press, pp. 196-213.

SITI, Walter (2015) *Tropi paradisi*. Milano, BUR.

SKWARCZYŃSKA, Stefania (1970) *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*. En: SKWARCZYŃSKA, S. (Ed.). *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*. Warszawa, PAX.

SŁAWIŃSKI, Janusz (1998a) “Poemat dygresyjny”. En: SŁAWIŃSKI, J. (Ed.) *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, p. 396.

SŁAWIŃSKI, Janusz (1998b) "Sternizm". SŁAWIŃSKI, J. (Ed.) *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, pp. 522-523.

- (1998c) "Satyra". SŁAWIŃSKI, J. (Ed.) *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, pp. 497-498.

- (1998d) "Motto". En: SŁAWIŃSKI, J. (Ed.) *Słownik terminów literackich*. Kraków, Universitas, p. 325.

SOBEJANO, Gonzalo (1972) "Direcciones de la novela española de postguerra". *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* (Madrid). IV (6): 55-73.

- (1985) "La novela poemática y sus alrededores". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* (Ínsula, Librería, Ediciones y Publicaciones). 40 (464-465): 1, 26.

- (1988) "La novela ensimismada (1980-1985)". *España contemporánea: revista de literatura y cultura*. Universidad de Zaragoza. Vol. 1: 9-26.

- (1989) "Novela y metanovela en España". *Ínsula*. Vol.: 512-513: 4-6.

- (2005) *Novela española de nuestro tiempo, 1940-1974*. Madrid, Marce Nostrum.

SONTAG, Susan (1984) *Contra la interpretación*. Barcelona, Seix Barral.

SPANG, Kurt (1993) *Géneros Literarios*. Madrid, Síntesis.

SPURR, David (2012) *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

STĘPIEŃ, Tomasz (2000) "Satyra". En: CUDAK, R., PYTASZ, M. (Eds.) *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia-problemy-koncepcje*. Katowice, Videograf, pp. 419-428.

SUVIN, Darko (1984) *Metamorfosis de la ciencia ficción*. México, FCE.

TAHA, Ibrahim (2009) "Semiotics of Literary Titling: Three Categories of Reference". *Applied Semiotics/Sémiotique Appliquée*. Vol. 9:22: 43-62.

TALLY Jr., Robert T. (2011) "This Space that Gnaws and Claws at Us: Foucault, Cartographics, and Geocriticism" [en línea]. *Épistémocritique. Littérature et saviors*. Vol IX.

<http://www.epistemocritique.org/spip.php?article234&lang=fr> [10.07.2014].

TSCHUMI, Bernard (1997) *The Manhattan Transcripts*. New York, Academy Editions.

TODOROV, Tzvetan (1971) *Literatura y significación*. Barcelona, Editorial Planeta.

- (1981) *Introducción a la literatura fantástica*. Ciudad México, Premia.

- (1984) *Poetyka*. Warszawa, Wiedza Powszechna.

- (1996) *Los géneros del discurso*. Caracas, Monte Ávila Editores.

TORRE SERRANO, Esteban (2010) *Visión de la realidad y relativismo posmoderno*. Madrid, Arco/Libros.

TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven (1998) *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam-Atlanta (GA), Rodopi.

URBANIK, Agata (2004) "Silva rerum – Neverending story" [en línea]. *Miscellanea*, vol.4. [http://kf.mish.uw.edu.pl/mishellanea/m4/m4\\_urb.pdf](http://kf.mish.uw.edu.pl/mishellanea/m4/m4_urb.pdf). [29.05.2014]

URDANIBIA, Iñaki (2011) *Lo narrativo en la posmodernidad*. En: ORTIZ-OSÉS, A. (Ed.) *En torno a la posmodernidad. G. Vattimo y otros*. Barcelona, Anthropos Editorial, pp. 41-75.



- VAX, Louis (1971) *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba.
- VEGA, María José (Ed.) (2003) *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid, Marenostrum.
- VEGA SÁNCHEZ, Aparicio (2013) “Horrores generacionales: visiones de la derrota en los relatos de Patricia Esteban Erlés y David Raos”. *BRUMAL. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. Vol. I (2): 201-221.
- VELASCO MARCOS (1996) Emilia “Las aguas y el cauce: suerte de la metanovela”. *Ínsula* (Revista de letras y ciencias humanas). 589-590: 45, 47.
- VENTURI, Robert (1966) *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York, Museum of Modern Art.
- VILLANUEVA, Darío (2004) *Teorías del realismo literario*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- VINT, Sherryl (2008) “Postmodernism 101”. *SFRA Review* (Science Fiction Research Association). 286: 3-5.
- WATTS, Cedric (2009) “Introduction”. Introducción. *Tristram Shandy*. London, Wordsworth, pp. V-XXI.
- WAUGH, Patricia (2001) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Taylor & Francis e-Library.
- WELDT-BASSON, Helene, C. (2009) *Subversive Silences. Nonverbal Expression and Implicit Narratives in the Works of Latin American Women Writers*. Cranbury, Associated University Presses.
- WEST, Adrian (2014) “Image of New in Spanish: Germán Sierra’s «Standards»”. *WORDS without BORDERS*. <http://wordswithoutborders.org/dispatches/article/new-in-spanish-german-sierras-standards> [03.01.2015].

WILLIAMS, Robert Grant (1993) "Reading the Parenthesis". *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism*. Vol. 70: 53-66.

WOLF, Werner (1993) *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen, Niemeyer.

WYSOŁUCH, Seweryna (1982) *Problematyka symultanimizmu w prozie*. En: BŁOŃSKI, J., JAWORSKI, S., SŁAWIŃSKI, S. (Eds.), *Studia o narracji. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej* (vol. LXI). Wrocław, Ossolineum.

- (2007a) *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*. En: OSTASZEWSKA, D., CUDAK, R. (Eds.). *Polska genologia literacka*. Warszawa, PWN, pp. 286-309.

- (2007b) *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*. En: MYRDZIK, B., MORAWSKA, I. (Eds.). *Czytanie tekstów kultury: metodologia, badania, metodyka*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, pp. 288-305.

ZAVALA, Iris (1991) *La posmodernidad y Mijail Bajtín*. Madrid, Espasa Calpe.

ZEVI, Bruno (1951) *Saber ver la arquitectura*. Buenos Aires, Editorial Poseidón.

ZIMNA, Justyna (2005) "Zmęczeni kartografowie. Rzecz o wizualności tekstu ilustrowana przykładami z młodej prozy polskiej". *TEKSTUALIA*. Vol. 1: 27-45.

ŻÓRAWSKI, Juliusz (1962) *O budowie formy architektonicznej*. Warszawa, Arkady.