

TÉCNICAS CONSTRUCTIVAS DEL ESPACIO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL (1975-1990)

Paz López-Brea Espiau
Universidad de Valladolid

Las novelas seleccionadas para elaborar este estudio son aquellas cuyos autores han publicado su primera obra hacia 1975. No debe ser considerada esta frontera temporal desde el punto de vista histórico (si bien es cierto que muchas de estas novelas reflejan el ambiente de la época), sino desde el puramente literario (influencia de *Tiempo de silencio*, novela latinoamericana o Benet). Las clasificaciones que se han realizado sobre esta narrativa (G. Sobejano¹ o D. Asís Garrote²) reflejan la disparidad de obras y autores: novela femenina, periodística, de memorias, histórica... Mi propuesta no parte de elementos externos (el autor o el tema de la obra) sino de uno de los aspectos más intrínsecos a la propia novela: la técnica.

Desde este punto de vista, hay determinadas novelas en las que las técnicas encuadran el universo narrativo en un primer nivel, el meramente ficticio (constituiría el hilo argumental). Sin embargo, el recuerdo del pasado, el sueño, el alcohol, la imaginación... son instrumentos gracias a los cuales se crea un segundo nivel (ficción en la ficción). En el primer caso, he empleado la denominación de técnicas horizontales. En el segundo caso, verticales.

La descripción de técnicas que elaboro en este artículo se refiere a la parcela del espacio (frente al tiempo y la construcción narrativa). He seguido la misma estructura dual planteada (técnicas del espacio horizontales y técnicas del espacio verticales).

El espacio novelesco estructura la materia narrativa. Actúa como una imposición de orden, como marco donde se debe situar el aparente caos del mundo imaginativo. Funcionaría como la norma que rige la fantasía incontrolada del escritor. El concepto espacial permite distinguir entre diferentes tipos de novela (lineal o temporal frente a la novela lírica o espacial³).

Si bien he basado mi estudio en la diferenciación entre técnicas horizontales y verticales, no siempre responden los resultados a este criterio (por la necesaria

relación entre el espacio y el tiempo, así como por la creación del segundo nivel narrativo a partir de técnicas propias del primero).

1. TÉCNICAS DEL ESPACIO HORIZONTALES

1.1. DESCRIPCIÓN

Es una constante en la mayoría de estas novelas el empleo de descripciones minuciosas, descripciones que permiten enmarcar la acción tratándola de una manera mucho más real, lo cual permite al lector zambullirse en la narración con mayor facilidad. A este respecto, la influencia barojiana se une a la técnica objetivista de la cámara-ojo, sin presentarnos ninguna contradicción. La creación de un universo ficticio autónomo será la consecuencia de este detallismo. En aquellas obras en las que la acción se enmarca en un ambiente urbano y actual (Rosa Montero, Raúl Guerra Garrido, *Lady Pepa* de J. Ferrero, *Plumas de España* de A. Rossetti o *El desorden de tu nombre* de J.J. Millás) la minuciosidad ayuda a crear el mundo del personaje. En todas aquellas novelas en las que la intriga (o bien el aire de misterio, o la atmósfera irreal que envuelve las acciones del protagonista) es su principal motor, la técnica objetivista favorece el propio avance de la novela (*Beltenebros* o *El invierno en Lisboa* de Muñoz Molina, *Tánger bar* de Miguel Sánchez-Ostiz, las dos novelas cortas, *El sur* y *Bene*, de A. García Morales o cualquiera de las novelas en que E. Mendoza combina tan magistralmente la intriga con la ironía: *La verdad sobre el caso Savolta*, *El misterio de la cripta embrujada* o *La ciudad de los prodigios*).

Otro de los tópicos tratados, el amor, se ve igualmente recreado, gracias al detallismo en descripciones de los personajes y de motivos circundantes (*El río de la luna* de J.M^a Guelbenzu, *Bélver Yin* de Ferrero o el experimentalismo de Azúa en *Diario de un hombre humillado*):

“Un aliento de muerte envolvía ahora lo que, años atrás, había sido el escenario mágico de nuestro juego predilecto. Sólo quedaba el romero que dibujaba los caminos del jardín y los árboles y matas que no habían necesitado para sobrevivir más que el agua que les había caído del cielo”.

(*El sur*, pág. 36)⁴

Este ambiente de misterio se transforma en muchas ocasiones en el ambiente personal que crea el protagonista, gracias a sus sentimientos o emociones. En determinadas novelas parece darse una preponderancia de la interioridad aplicada a las descripciones. En estos casos se potencia el aspecto subjetivo (del estilo directo) en la equivalencia establecida con el estilo indirecto libre. Los autores que desempeñan esta función con más claridad son Muñoz Molina y A. Pombo.

En *El héroe de las mansardas de mansard* de Pombo, las descripciones responden a un subjetivismo propiciado por la focalización múltiple. Es evidente, sin embargo, que la mente de un niño no puede apreciar lo que el narrador mues-

tra al lector. Se podría hablar en este caso de omnisciencia interior. Se diferencia, de este modo, de la omnisciencia total que caracterizó a la novela del XIX. Si en esta novela el narrador omnisciente aparecía explícitamente en la obra como tal, en la novela del XX ha habido un gran cambio. El narrador omnisciente existe, pero se oculta tras el mundo subjetivo del personaje que presenta⁵.

Esto es lo que ocurre con las descripciones, o quizá debiéramos decir con las impresiones que los objetos externos producen en los personajes. La novela cobra en estos ejemplos tintes poéticos, con acciones muy lentas:

“Aún pudiste sonreír y estrecharme con ternura. Entonces decidí esperar al cartero cada día. Me encargaba de recoger las cartas y colocarlas sobre la mesita del recibidor”.

(*El sur*, pág. 26)⁶

Probablemente, una de las novelas de mayor componente behaviorista es *Luna de lobos*, de Llamazares. El hecho de que las acciones estén narradas con todo detenimiento se relaciona con el empleo constante del presente. Los dos procedimientos responden a la intención del autor por crear una fuerte tensión para el lector (similar a la tensión que el personaje vive en la obra):

“Un guardia ha abandonado su puesto provisional, detrás de una vagoneta y corre en solitario, agachado, hacia el barracón, cubierto por el fuego granado de los que se quedan tumbados en la zanja. Se aplasta contra la pared, al lado de la puerta, y mira nervioso en dirección a las retamas, esperando órdenes”.

(*Luna de lobos*, pág. 38)⁷

En esta novela, la técnica behaviorista es aplicable a las acciones, pero no a las descripciones del entorno. Esto es debido a que el léxico se tiñe de una especial connotación: la muerte. En este caso, el objetivismo queda cubierto por el subjetivismo. Algo similar ocurre en *La lluvia amarilla*, donde todas las descripciones responden a una semiotización (el viento actúa como la destrucción cruel⁸, la nieve representaría la soledad⁹, la niebla borraría el recuerdo¹⁰ y la casa sería el desamparo¹¹) o a una faceta interior del personaje. Por ello, no parece conveniente hablar de behaviorismo en esta segunda novela de Llamazares.

Este objetualismo conductista se integra perfectamente como técnica horizontal en aquellas novelas en las que el componente de misterio es una parte importante de la obra. Una de las novelas que mejor ha sabido integrar este componente sin perder un ápice el valor estético de la obra es *El invierno en Lisboa*.

En la época que estoy estudiando, la frecuencia de empleo del estilo indirecto libre marca un nuevo punto de inflexión. Se mantiene, en cierto modo, el objetivismo que ya he analizado. Sin embargo, es presentado por ese narrador omnisciente oculto que, indiscretamente, nos muestra las subjetividades de terce-

ras personas (o de las emociones suscitadas en esas personas, gracias a los paisajes externos) mediante el estilo indirecto libre. “Objetivismo interior” sería la etapa en que se sumiría nuestra narrativa.

“Ante él había un sobre grande, un vaso, una botella de agua mineral sobre una servilleta... Persistía en sus rasgos, en su manera de peinarse, una *desecada y rígida juventud* que su voz y su ropa muy pronto desmentían, y también las manchas pardas en las manos. *Llevaba uno de esos trajes que pueden verse en el escaparate polvoriento de una tienda condenada a la quiebra*, y sus gafas, no sólo eran iguales a las que había usado siempre, sino que probablemente eran las mismas”.

(*Beltenebros* pág. 45)¹²

Muñoz Molina ha enfrentado la objetividad de una realidad externa con la subjetividad del narrador.

1.2. EL CONTRAPUNTO

Esta técnica no es exclusiva del espacio novelesco. En campos tan dispares como la música y el cine, encontramos el contrapunto.

Si el contrapunto se realiza en un único tiempo, alternando diferentes espacios, estará en el ámbito de las técnicas horizontales. Sin embargo, si la alternancia espacial tiene un paralelismo con la diversidad temporal, tendremos que encuadrar esta técnica en el capítulo de las verticales. En este segundo supuesto, también estaremos cerca del flash-back o analepsis (según adoptemos la terminología cinematográfica o la narrativa de Genette).

“Al día siguiente, Julio amaneció enfermo. La radio-despertador lo liberó de un sueño pegajoso y sofocante...”.

(*El desorden de tu nombre*, pág. 16)

Unas páginas más adelante encontramos la descripción de la acción similar vivida por Laura, en espacios diferentes:

“Cuando sonó el despertador, Laura se incorporó nerviosa, desconectó la alarma y observó unos instantes a su marido...”.

(*El desorden de tu nombre*, pág. 34)

Esta técnica del simultaneísmo, está muy relacionada con otra perteneciente al campo del perspectivismo: la focalización múltiple. Una misma acción es presentada en la narración desde momentos diferentes, según los personajes, y coincidentes para el lector. Así se confiere a la novela una mayor profundidad interpretativa. Los matices que marcan una acción se enriquecen al ser presentados bajo diversos puntos de vista.

Octubre, Octubre, de José Luis Sampedro, es una novela en la que el simultaneísmo es una de las técnicas empleadas con mayor frecuencia (sin olvidar que esta novela recuerda en ocasiones más a un ejercicio de narratología, que al tratamiento técnico de una materia narrativa).

Aunque no considero que sea una novela demasiado válida desde el punto de vista literario, *El vergel*, de Josefina R. Aldecoa, es una obra cuyo eje técnico se basa precisamente en el crossing-up y en el multiperspectivismo¹³. El multiperspectivismo que implica el crossing-up confiere a la novela una visión más global del hecho narrativo. Esto implica acercar la materia narrada al lector. Este tipo de novela responde a los esquemas de “novelas periodísticas”, o novelas-crónicas.

1.3. FUNDIDO

De nuevo nos encontramos con el cine como la fuente de la que beberá la novela actual. Castagnino lo define como

“La correspondencia directa de la secuencia narrativa con la habilidad del autor para disimular la unión de las partes”¹⁴.

Esta técnica se situaría a caballo entre las que he denominado horizontales y verticales. Podemos considerarla horizontal, porque será a través de una descripción (bien de un detalle concreto, de una sensación, o una imagen evocadora) por lo que se unen las dos secuencias narrativas. Sin embargo, es una técnica vertical porque, casi siempre, dichas secuencias pertenecen a mundos ficticios diferentes (presente y pasado, o presente real y presente imaginado...).

Quizá por esta fusión de diversos mundos ficticios, la técnica del fundido sea propia de las novelas poemáticas. Concretamente, en *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares, una imagen estímulo consigue que un recuerdo provoque otro y así sucesivamente. Además, la repetición de dicha imagen crea un ambiente concreto que se mantiene durante toda la novela (actuaría igual que la técnica musical del leit-motiv).

Junto a esta novela poemática, los fundidos aparecen también en las intrigas de Muñoz Molina. Si con Llamazares la técnica responde a un afán de interiorización del personaje, Muñoz Molina pretende un engarce de tiempos, espacios y situaciones, como si de un rompecabezas se tratara (estructura perfecta para una novela de misterio).

El fundido permite que las transiciones del presente al pasado evocado sean suaves. Los recuerdos del narrador inundan la escena con la misma importancia que la acción real (en la ficción), especialmente a través del estilo indirecto libre y de la primera persona.

“Sí, de tía Eugenia, iba recordando Kus-Kus, se decía de todo: que si no fuera porque eran quienes eran sus parientes, sería una pérdida; que si todo provenía de que la picaba donde la picaba... Porque el caso era que tía

Eugenia, de joven, tuvo un novio. Se enamoró de ella un chico altísimo..., que pidió su mano por todo lo alto, al mes y medio de salir con ella...”
(*El héroe de las mansardas de mansard*, pág. 43)

1.4. PARÁFRASIS O AMPLIFICATIO

La paráfrasis puede actuar como una lupa sobre un personaje concreto o sobre el ambiente en el que se desarrolla la acción. En cualquiera de los dos casos, esta técnica se emplea de dos modos.

A) En primer lugar nos encontramos con aquellas descripciones que vuelven sobre sí mismas gracias a las comparaciones o, en general, al empleo de un término imagen. Debido a la “entrada en escena” de este segundo mundo ficticio, también debería ser incluida la paráfrasis en las técnicas verticales.

B) En segundo lugar, la paráfrasis o amplificatio puede ser tratada gracias a la técnica objetivista de la cámara-ojo. En este caso, el detalle en la descripción será el instrumento que permita al lector deleitarse con la ficción de la novela.

En las novelas cuyo principal elemento es el misterio, la amplificatio responde a los mismos presupuestos que la técnica cinematográfica de la cámara-ojo. Empleada como intensificadora del subjetivismo (tanto de la primera persona como de la tercera en el estilo indirecto libre), la amplificatio permite ahondar en la conciencia del personaje. Esta técnica está relacionada con el aspecto temporal de la novela, ya que confiere a ésta un ritmo lento.

2. TÉCNICAS VERTICALES DEL ESPACIO

Pertenecen a este apartado aquellas técnicas que permiten mantener la coherencia en la propia ficción y a través de las cuales se crea la realidad (espacio y tiempo) de la segunda ficción. La coherencia narrativa presenta la ficción de la ficción.

Lógicamente habrá técnicas espaciales permisibles también en el aspecto temporal. Siempre que ese segundo nivel narrativo sea el recuerdo, el espacio estará íntimamente ligado al tiempo.

2.1. SIMULTANEÍSMO

Es una técnica que ya quedó incluida en el apartado de las horizontales. Es factible estudiarla de nuevo, porque el ambiente de la segunda ficción (siempre que no se haya creado por el recuerdo) establece un contrapunto simultáneo al del primer nivel narrativo:

Especialmente Guerra Garrido, en *Copenhague no existe*, plantea el simultaneísmo espacial creado a través de la imaginación del protagonista (aunque, durante la primera parte de la novela, el lector pensará que es fruto del recuerdo evocador).

También la imaginación de los protagonistas crea estos paralelismos espaciales en *Lady Pepa*, de Jesús Ferrero. La verticalidad se aprecia en esta novela en dos modalidades:

a) Intercambios espaciales entre la propia novela que Nic, el protagonista, está escribiendo y la obra que el lector tiene entre sus manos (novela en la novela).

b) Contrapunto espacial mediante los disfraces que Nic y Pepa emplean. Esto les lleva a crear su particular mundo de ficción.

Estas segundas personalidades que adoptan los personajes de novela se recogen claramente en *Narciso*, de Germán Sánchez Espeso. La imagen como instrumento de la capacidad fabuladora del protagonista-narrador crea esos espacios simultáneos:

“Decidí remontar a cuatro patas la escalera de servicio. Mis pezuñas apagaban su fragor en el césped de esparto hirsuto...

Mis dedos temblorosos apenas obedecían a mi cerebro exigente cuando mi mano extrajo de mi bolsillo una réplica exacta del llavín original (con tan minuciosos detalles adorno mis trabajos), mientras abrazaba el bulbo helado de la manija...

Pero no robaré el precioso tiempo del lector, deteniéndome en detalles que no vienen al caso y que no fueron más que un lacerado producto de mi imaginación”.

(*Narciso*, págs. 10-11)

2.2. COLLAGE

El collage arranca, en cierto modo, del simultaneísmo, porque también se basa en la mezcla de espacios. Se diferencian ambas técnicas en que el simultaneísmo implica acciones diferentes, mientras que el collage puede dar cabida a diversas cosas, aun dentro de una misma acción. El collage quedaría integrado por imágenes, citas, títulos de otras obras¹⁵.

Los recortes de periódico de *Te trataré como a una reina* (Rosa Montero), o las declaraciones periodísticas y judiciales de Eduardo Mendoza en *La verdad sobre el caso Savolta*, así como la aparición en la novela de elementos propios de la radio en *Lady Pepa*, de Jesús Ferrero, o *Plumas de España*, de Ana Rossetti, las citas y títulos de obras que podemos leer en *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*, de Félix de Azúa, las crónicas deportivas de *La media distancia*, de Alejandro Gándara, son sólo algunos ejemplos en los que la materia narrativa aparece mezclada con otras pinceladas, formando un complejo mosaico.

Sólo aquellos casos en los que el collage reúna varios planos de ficción, serán los adecuados para ser considerados como técnica vertical:

“En la esquina del techo y la pared, un descascaritado. Uno enero mil novecientos sesenta y seis. El descascaritado muestra perfil de gorro frigio...

A vuelapájaro sobre el pelo de Josefa. Tan rápido que no queda ni color ni detalle. Ya está el ojo en otra cosa.

Una sombra de un objeto cerca de la ranura de la punta. Quizá octogonal. Treinta y uno agosto mil novecientos cincuenta. No sé si importa el objeto o la ranura. ¿Dónde estoy ahora? [...] Vi a Jerome Benedetti perderse en el bosque.

[...] Vi a Lucio, muerto”.

(*La media distancia*, pág. 81)

Enfermo y delirante, el personaje-narrador presenta a través de imágenes evocadoras y presentes la narración. El pasaje, como se puede apreciar, aparece fragmentado (a lo que ayuda la tipografía), como si de un collage pictórico se tratara.

2.3. LA IMAGEN

Realmente, al hablar de imagen no podemos considerarla como una técnica estrictamente hablando, sino como un procedimiento poético (que enlaza un término real y otro imaginario). Véase en este sentido la definición de Marchese y Forradellas¹⁶.

Lo que nos interesa descubrir en este capítulo son las relaciones entre lo externo y lo interno de la narración (así lo señala Iser¹⁷).

Muchos de los casos en que la imagen trasciende la realidad están teñidos de poesía:

“Los ladridos amenazan con reventar el vientre hinchado de la noche.

¿Hay alguien ahí?

La voz de Gildo retumba en el silencio como pólvora húmeda”.

(*Luna de lobos*, pág. 13)¹⁸

Toda la novela aparece marcada por este componente bélico, que confiere a la obra la idea subyacente de muerte. Son particularmente intensos aquellos casos en que la imagen se aplica a las descripciones de la naturaleza:

“Los troncos de las hayas que descienden monte abajo como un fantasmagórico ejército de sombras”.

(*Luna de lobos*, pág. 107)

Todo lo cotidiano ha quedado teñido de guerra y muerte. Este aspecto de la prosa poética de Llamazares afecta al plano del contenido, pero también al de la forma, porque todo el léxico sufre un efecto de degradación.

En muchas de nuestras novelas, la imagen se emplea para crear el ambiente de la segunda ficción. Concretamente, en *El invierno en Lisboa* se vive la imagen de la ciudad (Lisboa) antes incluso de estar en ella (o bien se tiñe de misterio y vaguedad el recuerdo de su visita):

“Toda Lisboa, me dijo, hasta las estaciones, es un dédalo de escalinatas que nunca acaban de llegar a los lugares más altos, siempre queda sobre

quien asciende una cúpula o una torre o una hilera de casas amarillas que son inaccesibles”.

(*El invierno en Lisboa*, pág. 145)

Sin embargo, la imagen que recorre toda la novela es el jazz aplicado a los diversos aspectos de la obra.

La originalidad no es, precisamente, una de las características de nuestra narrativa. Por ello es esperable la repetición de algunas imágenes que actúan como símbolos, al trascender la primera realidad ficticia en que se insertan (pasadizo, reloj parado, bajada a los infiernos reflejada también en la oscuridad, la casa, la ciudad, el cuerpo o el viaje...).

El segundo aspecto que se ha de plantear acerca de la imagen es aquel por el que la misma imagen se desarrolla como una técnica cinematográfica dilatoria. Una de las autoras que mejor ejemplifica este punto es Adelaida García Morales. En el caso de esta novelista, la imagen no tiene la acepción estudiada hasta ahora (identificación de un término real con otro imaginario, en dos planos narrativos diferentes), sino la noción de fotografía, detallismo especialmente válido para el segundo nivel ficticio de la evocación.

Por último, Esther Tusquets aparece como la creadora de una imagen que será la base de su segundo nivel narrativo. Esta imagen llega a ser tan frecuente y fuerte que el lector duda ante la primacía del argumento (primer nivel ficticio en la novela) o de ese segundo ambiente poético:

“...pero siempre puede quedar un ejemplar oculto y solitario, un superviviente único de las especies extinguidas, en el más hondo recoveco de la gruta marina, como subsisto yo –niña envejecida– en los pasillos oscuros de una casa deshabitada”.

(*El mismo mar de todos los veranos*, pág. 34)¹⁹

El cúmulo de imágenes de esta novela representa una galería de segundas realidades ficticias: el pasado evocado por la protagonista, intuición que presagia una realidad y sobre todo, el viaje que la protagonista-narradora inicia a través de sí misma (el mito, la fantasía, el sueño... son algunos de los aspectos en los que la imagen crea el segundo universo ficticio).

2.4. VEROSIMILITUD

La verosimilitud es un procedimiento que inunda nuestra literatura actual. El autor crea un ambiente realista y verosímil donde puede situar esos acontecimientos que contará al estilo del “romance” inglés.

Efectivamente, el estilo barojiano está presente en nuestra última novela. El gusto por contar algo renace ahora (incluso las novelas poemáticas de Llamazares,

o las de Azúa, que rozan el límite con el propio concepto de novela, cuentan, sienten la necesidad de contar. Quizá porque la definición de Forster sobre novela no sea suficiente y podamos pensar que una de las características intrínsecas a la novela sea una mínima intriga creada sobre unos hechos que desarrolla la obra).

Pero, ¿qué cuentan nuestras novelas? Ante todo acciones tratadas con absoluta subjetividad. Por ello es tan frecuente el empleo de la primera persona o del estilo indirecto libre, como técnicas constructivas que permiten captar la mente del personaje. El problema de la verosimilitud o realismo en la novela, se plantea de nuevo en términos de ficción y realidad²⁰. Lo verosímil depende en gran medida del planteamiento que el narrador realiza acerca de la materia narrada.

El realismo emplea la verosimilitud como apoyo fundamental. Al mismo tiempo, un hecho se considera verosímil de un modo más cercano al lector, si está ambientado en la época coetánea a él. No sólo se describen las ciudades como mero marco de la narración. Realmente, la ciudad aparece cargada de un fuerte componente simbólico. En muchas ocasiones hay un paralelismo entre la ciudad y el protagonista, de modo que las descripciones por calles laberínticas, los bares, las zonas marginales o degradadas de la ciudad se corresponden con el proceso del personaje que busca conocerse a sí mismo.

Cuando el lector toma una novela es consciente de que se zambulle en un mundo no “real”, aunque perfectamente verosímil. Esto es necesario si el lector quiere sacar el mayor partido posible a la ficción. Así pues, como si de una paradoja se tratara, la descripción de la realidad construye la verosimilitud de la ficción.

Lo que probablemente ha cambiado en nuestra última novela es el hecho de que la realidad se convierte en puente para una segunda realidad. De este modo, la intriga y la subjetividad son los dos componentes esenciales de nuestra novela. La intriga respondería a ese recuperado afán del buen contar barojiano. La subjetividad respondería al constante empleo del estilo indirecto libre y de las técnicas verticales.

Se podría pensar que el realismo mantiene una dualidad, según su pertenencia a las técnicas horizontales (las descriptivas) o verticales (normalmente, a través de la imagen). El primer caso respondería al llamado realismo subjetivo, y el segundo caso al realismo objetivo. Se puede comprobar este esquema en *El Sur*, de A. García Morales. El realismo subjetivo vendría representado en esta novela por el matiz de misterio y magia que rodea a la figura del padre (gracias al personaje focalizador, la niña, que percibe con su mentalidad al padre, y así es como lo transmite al lector).

El realismo objetivo, sin embargo, se descubre en la presencia de lo cotidiano. Debido a este juego de contrastes se extrae la conclusión de que la realidad cotidiana cobra un valor simbólico. Este segundo significado se centraría en la oposición amor-dolor que recorre toda la novela:

“Ya era de noche, había luna nueva y la oscuridad era como una niebla sombría... Aquella noche sentí que el tiempo era siempre destrucción...”

Horas más tarde me desperté con los gritos de mamá llamándote. Decía haber oído un disparo. Sólo uno. Yo supe enseguida que habías muerto”.
(*El Sur*, pág. 37)

2.5. LA SUBJETIVIDAD

La subjetividad siempre fomentará la complicación narrativa y el papel activo en el lector. Cabría pensar que la ficción de la novela como primer nivel (o nivel real respecto de la propia novela) y las segundas realidades como segundo nivel, tienen unas características diferenciadoras:

A) El primer nivel, pasivo, se limita a recoger y mostrar unos hechos objetivos. Está claro que respondería al esquema de la novela omnisciente del siglo XIX. En ella, el narrador presentaba el universo ficticio desde una postura superior, de modo que la verosimilitud es importante para el narrador omnisciente.

La novela de narrador omnisciente no es sólo objetiva, puesto que el narrador (gracias a esa postura de superioridad) presenta muchas veces el mundo interior de los personajes. ¿Qué ocurre entonces? Simplemente, parece no existir tal subjetividad, porque el narrador no nos presenta la subjetividad de los personajes como algo móvil, personal e intrínseco a ellos mismos; el narrador nos muestra el interior de los personajes de un modo estanco, sin posibilidad de cambios.

B) El segundo nivel es activo; recorre todas las posibilidades del mundo interior del hombre y de su expresión artística o humana (mediante la mitología, la intertextualidad, la droga, el sueño... o cualquier otro tipo de imagen).

La influencia de Freud, Joyce, las técnicas pictóricas impresionistas y, de un modo definitivo, la cinematografía (por su capacidad para captar el sentimiento interior mediante la imagen) son algunos de los hitos que han contribuido a unir la objetividad del XIX con el excesivo subjetivismo de principios de siglo.

En la novela actual, dos son los efectos que tiene esta interacción de lo subjetivo sobre lo objetivo:

-En primer lugar, los conceptos absolutos, como espacio y tiempo, se relativizan. Proust creó el tiempo personal, que sustituiría definitivamente al tiempo absoluto.

-En segundo lugar, la realidad se tiñe de irrealidad por el subjetivismo. El mundo es visto desde una conciencia y, por ello, se cubre de la inseguridad, recuerdos y sueños de esa conciencia.

Por último, cabría preguntarse si el análisis de las técnicas referidas al espacio aporta alguna novedad a la caracterización de la narrativa actual. Dos parecen ser los aspectos que más han centrado este estudio: el objetualismo de las técnicas horizontales (en relación con los procedimientos fílmicos) y el subjetivismo de las técnicas verticales. Parece que las técnicas horizontales encuadran mejor en los aspectos relacionados con el espacio. Por el contrario, las verticales se desarrollan con mayor plenitud en el elemento temporal. El motivo para esta posible dualidad residiría en que el tiempo es el factor fundamental para crear ficciones a partir de una dada (el espacio funcionaría como factor coadyuvante).

No se puede olvidar la “obsesión” de muchos de nuestros autores por el tiempo (en su forma de recuerdo, fundamentalmente): *El insomnio de una noche de invierno* (Alonso, 1984), *El río de la luna* (Guelbenzu, 1985), *La memoria cautiva* (Ganriel y Galán, 1988), *Luna de lobos* (Llamazares, 1985) y *La lluvia amarilla* (Llamazares, 1988), *Beatus Ille* (Muñoz Molina, 1961), *El jinete polaco* (Muñoz Molina, 1991), *Beltenebros* (Muñoz Molina, 1989), *Luz de la memoria* (L. Ortiz, 1966), o *Tánger Bar* (Sánchez-Ostiz, 1989) entre las más representativas.

Las novelas que se centran en las técnicas del espacio (en las dos vertientes citadas) suelen restar profundidad a la ficción, aunque ganan en el acercamiento con el lector (responden a este modelo las novelas-reportaje) y en valores descriptivos: *La fuente de la edad* (Luis Mateo Díez, 1987), *La orilla oscura* (Merino, 1985), *Lady Pepa* (Ferrero, 1988), *Crónica del desamor* (Montero, 1979), *Amado amo* (Montero, 1988), *Queda la noche* (Puértolas, 1989), *Plumas de España* (Rossetti, 1988).

El caso de *Juegos de la edad tardía* (1990), de Luis Landero, afirma la borrosidad de las clasificaciones. El juego de profundidades psicológicas que se establece en esta novela no es debido al tiempo sino al espacio. De cualquier modo, su obra merecería un estudio aparte.

Notas

1. En su artículo: “Ante la novela de los años 70” *Insula*, nº 396-397 (noviembre-diciembre, 1979).
2. *Última hora de la novela en España*, Madrid, EUEDEMA, 1990, p. 469. Se centra en los “jóvenes narradores” en pp. 327-407.
3. Mitchell, W.J.T., “Spatial Form in Literature: Toward a General Theory”, *Critical Inquiry*, 6, 3, 1980, p. 560. En este artículo, Mitchell califica la literatura del S. XIX como lineal, frente a la del XVIII o la contemporánea (espacial).
4. Otro caso muy similar de la misma novela en p. 86.
5. La multivocidad de Bajtín responde al pluriperspectivismo de las descripciones. También se percibe esta individualidad de los personajes en la minuciosidad con que se describen algunos objetos, según el interés que los personajes tengan en ellos.
6. Otro caso que reflejaría el ritmo lento en la narrativa de A. García Morales, en *Bene*, p. 77.
7. Un caso similar de esta novela en p. 125.
8. Vid. *La lluvia amarilla*, pp. 18, 36 y 70.
9. *Ibid.* pp. 20, 25 y 26.
10. *Ibid.* pp. 26, 41 y 59.
11. *Ibid.* p. 26.
12. He señalado en cursiva aquellos pasajes donde se muestra la subjetividad del narrador que contrasta con el más puro behaviorismo del texto restante.
13. Al final de la obra, desde pp. 112 y ss., el nombre del personaje que narra su visión de lo ocurrido precede como subtítulo a su propia secuencia narrativa.

14. Castagnino, *El análisis literario* (introducción metodológica a una estilística integral), Buenos Aires, Nova, 1973, p. 163.
15. Definición del collage en Marchese y Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989, p. 60.
16. Vid. Marchese y Forradellas, ob. cit., p. 206.
17. Vid. Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, p. 219.
18. Otros casos en que se aprecia la imagen bélica se pueden encontrar en las pp. 20, 27, 37 y 76.
19. Algunos otros casos en Iso que apreciamos el valor de la imagen en esta novela, en pp. 60, 90, 80-89, 79...
20. En W. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Ed. Bosch, 1974, pp. 51-53.