

Nº 13 A
REV.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

NOTAS SOBRE TECNICA DE LA NOVELA

T E S I S

**QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPANICAS**

**P R E S E N T A
MARIA ELENA MELGAREJO GOMEZ**

CIUDAD UNIVERSITARIA, D. F., A 13 DE NOVIEMBRE DE 1982

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

C O N T E N I D O

Introducción

Planteamiento del problema

Marco teórico

1. Estructura de la novela
2. El origen fantástico de la novela
3. Las "viejas" técnicas novelísticas
4. Algunas técnicas de los clásicos del siglo XX
5. Surrealismo y Realismo Mágico
6. La fantasía en la novelística hispanoamericana

Formulación de hipótesis

Metodología de una hipotética Novela Inverosímil

Conclusiones

Bibliografía

INTRODUCCION

La novela crea una realidad truculenta, real sólo en el campo fenomenológico que sugiere; como todo arte, es un producto artificial y no tiene que sujetarse a dogmas, no está obligada a ser espejo ni a apoyarse en evidencias externas. Cada narración es una sensibilidad particular, una manera de ejercer la bondad-bella-de-ver, según el criterio helénico clásico; en -- ese sentido todas las novelas son impresionistas.

Desde que se inició este trabajo se enfocó a la novela como arte y al arte como técnica. La postura personal que se asume es la necesidad de la experimentación con técnicas para adquirir un oficio. De allí que se plantee un enfoque novedoso a ni vel técnico; la creación de una Novela Inversoafmil (como nombre tentativo), de corte psicológico. El Inconsciente es una -- realidad y no se rige por criterios de verosimilitud. ¿ Por -- qué el discurso narrativo no puede pasar de la cópula con la amante a la cópula con la madre?, sin previo aviso. ¿ Por qué -- la vagina no puede transformarse en las fauces de un perro?, -- sin tener que justificarlo. En una realidad compuesta por instantos, temores y deseos, es lógica pura.

Por los orígenes de la narrativa escrita se vinculó la novela a la poesía y se habló de la larga trayectoria épica, deteniéndose ya en uno, ya en otro punto. Las historias antiguas -

guardan hechos increíbles, si se da por creíble lo probable. En literatura, la realidad clásica está basada en aventuras fantásticas y heroicas.

Siguiendo la inspiración de los estructuralistas franceses, se vio a todas las tramas posibles como la resolución de hermetismos, " a merced de los cuales se centra, plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma"¹.

En la novela, los asuntos por resolver mantienen el interés. El hermetismo empieza desde el título, vgr. en Farabeuf o la -- crónica de un instante, de Salvador Elizondo. ¿De cuál instante? ¿Quién es Farabeuf? Los compases de espera en la resolución de los enigmas, dotan a la novela de suspenso.

Si se tratara de esquematizar a la novela, diríamos que toda novela crea un clima y diferentes ritmos propicios para que, si se quiere, se oigan voces o simplemente se establezcan relaciones significativas. En ella, las acciones avanzan a poca velocidad, unas veces; a mayor, otras, y son de efecto acumulativo. - La novela es una complicada urdimbre de perspectivas, tiempos y espacios.

De manera previa a la exposición detallada de la metodología de la Novela Inverosímil, se ofrece un marco teórico donde se analizan: la estructura de la novela y la técnica, desde pun---

NOTA: Todas las citas que aparecen en la presente tesis dan la fuente completa en la Bibliografía, limitándonos, por lo general, en los capítulos a mencionar sólo el autor, la obra y el número de página.

¹R. Barthes. "Los cinco códigos", en 5/2, p. 14.

tos de vista de Roland Barthes, Todorov, Greimas y los formalistas rusos y, sin buscar una recopilación historicista, estrictamente cronológica, se citan efectos "nuevos" en diferentes épocas y autores -de allí que se le haya dado el nombre a la tesis de NOTAS SOBRE TÉCNICA DE LA NOVELA-; todo ligado de una u otra manera a la estructuración de la novela que se propone.

Las notas que se presenten adolecen de menos conocimientos, profundidad y jerarquización que los que pudieran ofrecer intelectuales eruditos, investigadores, catedráticos, etc., pero cumple con el requisito de aislar diferentes ópticas de la técnica de la novela. Se observó a fondo la cohesión de las acciones en la trama y se entró sin miedo en aspectos metodológicos. Una empresa así precisó trabajar mediante citas, sobre todo en el marco teórico, y la selección de las mismas, como toda antología, obedece a una posición ideológica particular, la del recopilador.

Quizá, para algunos enterados todo este esfuerzo parezca sólo una visión parcial, deshilvanada, una simple sumadigmática de recursos e ideas; pero siguiendo a William James*, el único criterio válido para juzgar cuestiones pragmáticas -ha de fundarse en los efectos prácticos.

*Filósofo norteamericano (1842-1910), fundador de la Escuela Pragmática.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Mary McCarthy dice que la verosimilitud es una dificultad con la que tropiezan todos los escritores modernos.² El propósito de la presente tesis es proponer la apertura de la narrativa hacia una hipotética novela inverosímil, - en la cual, siguiendo un hilo psicológico conductor, no de ba justificarse de manera explícita la presencia de hechos "irregulares" en el discurso. Esto implica una reapertura hacia las novelas fantástica, impresionista, subrealista y onírica.. No es, por lo tanto, un asunto nuevo, pero el nuevo modelo que se propone, trasladaría la mecánica de -- los sueños al discurso, con la velocidad, ubicuidad, desd blamiento de personajes e incoherencias propias del sueño, sin que se esté contando un sueño.

²En El oficio de escritor, p. 282.

MARCO TEÓRICO

- Exposición y análisis de enfoques teóricos para establecer un encuadre de la novela inverosímil que se propone.
- Selección dentro de un conjunto de teorías que se ocupan de la técnica novelística.
- Reunión de elementos significativos y explicativos que permitan avanzar una hipótesis de la novela inverosímil.
- Datos con los cuales se pueda establecer un nexo entre las técnicas novelísticas más conocidas y una hipotética aparición de la novela inverosímil.

ESTRUCTURA DE LA NOVELA

Los estudios de los formalistas rusos, el examen del cuento popular de Propp y las interpretaciones metodológicas (aplicables al relato en general) sobre la estructura del mito, de Claude Lévi-Strauss, han demostrado que el novelista, como todo narrador debe organizar una serie de niveles; esté o no --- consciente de ello.

En el Análisis estructural del relato, Roland Barthes nos explica cómo a partir de un código, el narrador crea mensajes. Tzvetan Todorov, por su parte, se detiene, en esta misma obra, en las categorías del relato, y distingue en las narraciones dos grandes niveles: la historia (argumento) o lógica de las acciones -que implica una sintaxis de los personajes (cómo se coordinan y unen unos con otros)-, y el discurso, que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato.

Antaño, la Retórica había asignado al discurso dos planos: la dispositio y la elocutio. La tercera parte de la retórica, la inventio, no concernía al lenguaje, sino a las res.

Antes y ahora puede verse que se requiere un tratamiento - de materiales; en la fase de incubación, el relato es una serie de ideas desordenadas; pero cuando las ideas se concretan, una

se centra cada vez más en el nivel discurso.

Barthes distingue en el argumento dos niveles de descripción:

- | | | | | |
|-------------------------------|---|-----------------------------|---|---------------|
| 1. Funciones | [| Cardinales (núcleos) |] | Distributivas |
| | | Complementarias (catálisis) | | |
| 2. Acciones (predicados base) | | | | |

Todo, en diverso grado significa algo en el [relato. Esto no es cuestión de estructura: en el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable: aun cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener el menos en última instancia, el sentido mismo -- del absurdo (...). El arte no conoce el ruido (en el sentido informativo del término). Al menos en literatura, donde la libertad de notación (a consecuencia del carácter abstracto del lenguaje articulado) implique una responsabilidad mucho mayor que en las artes "análogicas", tales como el cine. 3

Según la importancia de las funciones, Barthes las clasifica en:⁴

Cardinales: Inauguran o concluyen una incertidumbre. -- Son centros medulares abren, mantienen o cierran una alternativa.

Complementarias: Llenan el espacio narrativo que separa una acción nuda de otra. Es decir, las catálisis se aglomeran en torno a los nudos. Por ejemplo el espacio que separa a sonó el teléfono-contestó puede llenarse con múltiples incidentes, como: se dirigió al aparato, levantó la vocina, dejó en el ceru cero el cigarro, etc. Funciones parásitas que, sin embargo, --

³ R.B. Las funciones. "La determinación de las unidades", en Análisis estructural del relato, p.16.

⁴ Op. cit. "Las clases de unidades", p. 20 ss.

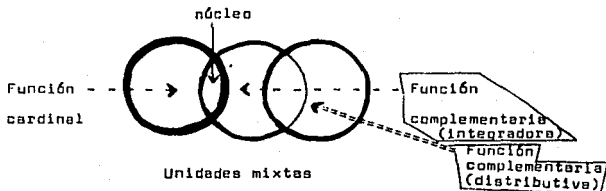
cumplen una función cronológica de suspenso, atenuación o retardo. Son funciones que abren el compás de espera para retardar al desarrollo de la historia, como si congelaran la acción; son lujos en el discurso que se usan para dosificar el suspenso.

En el relato detectamos dentro de las catálisis dos tipos de funciones complementarias:

Las catálisis distributivas: acciones que ven hacia un correlato, es decir que necesitan un acto complementario; comprar veneno anticipa el momento en que se utilizará.

Las catálisis integradoras: son indicios que deben juntarse para remitirnos a un concepto, como podrían ser notaciones de atmósfera, información dispersa de la identidad de un personaje, indicios caracterológicos. Las novelas psicológicas manifiestan su trama por medio de catálisis integradoras.

El relato siempre ha buscado dar una mayor amplitud de significados y aprovechar al máximo el sentido de cada palabra. El uso de unidades mixtas (cardinales y catalíticas), permite un mayor juego en la economía del lenguaje.



En La modificación, de Michel Butor, un hombre de 45 años, director de la filial francesa de la casa Scabelli aborda -- clandestinamente un vagón de tercera clase, con lo que entramos a la función cardinal de esta novela, que es la partida; salir de lo que se es hacia lo que será; es también una función catalítica distributiva en espera del correlato partir de París a Roma, desde ese cadáver ambulante que es su mujer, hacia esa cura de juventud que es su amante. Pide el momento de la unión de la pareja, pero con habilidad, Butor sólo nos entrega una unión hipotética que nunca llega a darse, ni como nos la describió, ni de ninguna otra manera. Por otra parte, abordar un vagón de tercera clase es indicio del carácter conservador del personaje, que, aunque puede darse algunos lujos, busca no salirse de su presupuesto, y que nos anticipa el final de la novela, que nunca se atreverá a separarse de su mujer.

En cuanto al segundo nivel, el de las acciones, los estructuralistas lo hermanan en forma directa con los personajes. Entre los griegos la noción de personaje era secundaria y estaba sometida por entero a la noción de acción. El personaje aristotélico nunca fue una esencia psicológica.

A partir de Propp, el personaje no deja de plantear al análisis estructural del relato el mismo problema: por una parte los personajes (cualquiera que sea el nombre

con que se les designe: dramatis personae o actantes) constituyen un plano de descripción necesario, fuera del cual las pequeñas "acciones" narradas dejan de ser inteligibles, de modo que se puede decir con razón que no existe en el mundo un solo relato sin "personajes" o, al menos, sin --agentes. 5

Los novelistas de vanguardia con frecuencia despersonalizan a sus personajes, pero conservan un juego fundamental de actantes frente a la acción. A las acciones en las que los actantes (sujetos) pueden comprometerse, Tzvetan Todorov⁶ las llama Predicados base, y las reduce a tres:

Nivel de las acciones

<p>↓ Predicados base</p>	{	<p><u>deseo</u> (odio, amor, etc.) <u>comunicación</u> (confidencia, rechazo, etc.) <u>participación</u> (ayuda, obstaculización, etc.).</p>
------------------------------	---	--

Todas las otras relaciones se derivan de estas tres bases.

Si volvemos a La modificación de Butor, la función cardinal, abordar un vagón de tercera, obedece al predicado base, deseo de un cuarentón de escapar del anquilosamiento de su matrimonio. El director de la casa Scabelli es, en este sentido, sólo un ejecutor de una acción de grandes dimensiones.

A.J. Greimas fue el primero en proponer un modelo actancial para los personajes, Todorov sólo varió sus perspectivas. Greimas clasificó a los personajes según lo que hacen y no según -

⁵R. Barthes, op. cit. Las acciones, "Hacia una posición estructural de los personajes". p. 29.

⁶T. Todorov, op. cit. Las categorías del relato, "Los predicados base", p. 166.

lo que son.⁷

Con frecuencia se confunde el nivel de las funciones con el de las acciones, las funciones se miden por la importancia del papel que juegan, y las acciones, por su implicación en las grandes articulaciones de la estructura, materializadas en las pequeñas actividades de los personajes (funciones secundarias).

Así:

Nivel de las acciones: desear el desanquilosamiento.

Nivel de las funciones: abordar un vagón.

Barthes, Todorov y Greimas tienen buen cuidado de definir al personaje como participante y no como ser, para ellos el personaje es sólo un agente de secuencias.

Habíamos dicho que el relato comprende dos grandes niveles:

- Relato {
1. Historia (acontecimientos referidos)
 2. Discurso (modo en que el narrador nos hace conocer los hechos)

Los formalistas rusos, antes que Todorov⁸, habían aislado ya la fábula (lo que ocurre) de la trama (la forma en que el lector toma conocimiento de ello).

Chklovski, citado por Todorov,⁹ sostenía que la historia no es un elemento artístico, sino material preliterario, y sólo el discurso es una construcción estética.

⁷ R.B. Las acciones, "El problema del sujeto", op. cit. p. 30.

⁸ T. Todorov, Las categorías del relato literario, "Historia y discurso", op. cit. p. 157. Véase también Tomechevski, Teoría de la literatura, Ed. Akal, Madrid, 1982, pp. 183 y 185.

⁹ Ibid. pp. 157 y 158.

Para los estructuralistas la presentación de un relato en orden cronológico no es natural, sino un simple procedimiento; si en realidad pretendiéramos conservar este orden, deberíamos saltar a cada frase de un personaje a otro, y de un lugar a otro para abarcar lo que sucede durante un lapso. -- La historia es, entonces, una abstracción sin existencia concreta.¹⁰ Para Todorov el discurso comprende tres elementos: el tiempo, los aspectos del relato y los modos. Dice:

El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe de manera obligada ponerlos uno tras otro.¹¹

La deformación temporal en el discurso cumple fines estéticos, al igual que la yuxtaposición de historias, verbigracia la vida de tres hermanos; terminada la primera se comienza la segunda, y así sucesivamente. Se puede intercalar, incluir una historia dentro de otra, o alternar, contar historias simultáneas, interrumpiendo ya una, ya otra, y luego retomarlas.

El punto de vista tiene que ver también con el relato -- como discurso. Todorov identifica a éste como la relación -- que existe entre el personaje y el narrador. Distingue las siguientes relaciones: la visión por detrás, la visión con y la visión desde afuera. Es lo que llama los aspectos del relato.

¹⁰ T. T. El relato como discurso. V. "La deformación temporal", op. cit. pp. 174-175.

¹¹ Ibid. "El tiempo del relato".

En la visión por detrás el narrador sabe más que su personaje y no se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento; ve tanto a través de las paredes, de las cosas, - como dentro de la mente de su héroe.

En la visión con, el narrador conoce tanto como sus personajes.

En la visión desde afuera, el narrador sabe menos que -- cualquiera de sus personajes. Describe sólo lo que se ve, - oye, etcétera; pero no tiene acceso a ninguna conciencia.

Los modos del discurso son el tercer punto de mayor importancia en éste; se refieren a la diferencia entre mostrar y decir (representar y narrar). Es también la misma diferencia que hay entre la crónica y el drama. Cuando se dicen las cosas los personajes no hablan, o casi no lo hacen. Cuando se dicen las cosas el discurso se parece al género - histórico; en cambio, cuando se muestran los hechos, el discurso avanza mediante imágenes y réplicas de los personajes.

La palabra de los personajes cae dentro del estilo directo. Todorov nos dice que la palabra de los personajes goza de un status particular. Se refiere, como toda palabra, a - la realidad designada.

A esta diferencia otros la designan como estilo panorámico y estilo escénico. El escénico puede representarse: narrador = personaje; el panorámico = visión por detrás o sobre el personaje.

EL ORIGEN FANTÁSTICO DE LA NOVELA

Como muchos autores han señalado, la novela desciende de aquellos extensos poemas narrativos que con elevado estilo y personajes heroicos hacían intervenir lo sobrenatural y maravilloso.

El género narrativo (con epopeyas como Gilgamesh, El Ramayana, El Mahabharata, el Kalevala, Las Nibelungas, Raldán, -- etc.) se cultivó en verso antes que en prosa y creó un mundo de dioses y demonios, de realidad y fantasía, donde el papel del héroe era, entre otros, hacer verosímil sus inverosímiles hazañas. Así, es creíble que Gilgamesh derrotara al ciclope - Humbaba, si tenía dos tercios de dios y sólo uno de humano.

La literatura nació desde su cuna escenas como aquella en que la diosa Aruru moldea con arcilla al gigantesco Enkidu, - primero centinente y luego amigo de Gilgamesh.

El pasado onírico de la narrativa tampoco nos es extraño, ya en sueños premonitores, Enkidu verá aparecer un monstruo de creación con alas y garras de águila; luego a él brotarán plumas en los brazos y adquirirá el aspecto del monstruo con garras de águila que lo estaba raptando. La Eneida se sumerge desde el principio en el mundo onírico cuando a Eneas se le aparece en sueños Héctor cubierto de sangre, y más tarde Creu

sa, su esposa ya muerta, para incitarlo ambos a que salga de la incendiada Troya. También en sueños se le señala a Eneas - Italia como la última meta de su viaje, y como su nueva patria. El poema de Los Nibelungos comienza cuando Crimilda sueña que dos águilas se abaten sobre un alcohón que ella tenía en su regazo, y lo descuartizan; sueño que la madre de ésta - interpreta como presagio de que quien llegue a ser su esposo morirá pronto. Cuando Sigfrido se enamora de Crimilda, todos sabemos ya que el destino lo ha condenado a muerte.

Este pasado onírico cobra singular importancia si tomamos en cuenta que Silgamesh es quizá la epopeya más antigua de la humanidad, registrada ya en la biblioteca del rey asirio --- Ashurbanipal (669-626 a.C), además de la obra épica más conocida de la literatura mesopotámica. La Eneida, por su parte (en la cual trabajó Virgilio desde el año 30 a.C. hasta su muerte en el 19) fue modelo indiscutible en la Edad Media y el Renacimiento. Y sin ir tan lejos, en cuanto a sueños se refiere, la Biblia misma (el libro más leído de todos los tiempos) está llena de ellos.

El contenido épico de la Biblia nos familiarizó desde los Libros Históricos (el Exodo, el Libro de los Reyes) con prodigios tales como una zarza que ardía sin consumirse, una vara que se arrastraba por el suelo convertida en serpiente, - etc., ángeles con alas negras y espadas refulgentes y aguas - que se abrían con horribles bramidos, dejando seco el fondo -

del río. En los Libros Proféticos leemos un pasaje de la huida del profeta Jonás donde éste es tragado por un pez y, vivo, habita durante tres días, en su vientre.

De igual manera, la fastuosa imaginación hindú, con el pentesimo y sus selvas tropicales nos trajo el reino de los rakas sas, demonios del Ramayana y el Mahabharata. En este húmedo --escenario, los monos y los pájaros actúan y hablan como humanos, el fuego se materializa y encarna, y hasta es capaz de --llevar en sus brazos a Zita, y estamos refiriéndonos a diez --siglos antes de Cristo (si atribuimos el Ramayana al sacerdote Valmiki).

Anterior a los 776 a.C. está el arranque popular de lo fantástico, con la Mitología Griega. Después, el siglo IX a.C. lleva nuestra imaginación hacia los héroes, pensamos en los poemas homéricos, La Ilíada (epopeya de guerra) y la Odisea (epopeya de aventuras). En la Odisea entran en acción monstruos y encantadores. Telemo Eurimida supera a todos en el don de profetizar y adivina el enfrentamiento, más tarde cumplido, de Ulises con Polifemo. Calipso puede otorgar el don de la inmortalidad y hacer inmunes a los hombres a la vejez. Circe, con brevas, puede convertir a los hombres en cerdos y dejarles la facultad de pensar y recordar.

En el viaje de Ulises a los infiernos, habla con sombras de muertos (su madre incluso) que se acercan a una fosa a beber sangre para recuperar la palabra.

Ulises sufre las asechanzas de monstruos, como Escila y Caribdis, que levantan olas gigantes para engullir las embarcaciones; las sirenas atraen a los hombres con cantos, para matarlos y Minerva, la protectora del héroe, puede manifestarse con la apariencia de un joven pastor, y otros hechos insólitos que si no estuviera de por medio la "objetividad épica" - (por siempre cuestionable, si tomamos por objetivo sólo lo -- que existe realmente).

También en la Eneida, un adivino revela a los troyanos los peligros que tendrán que afrontar, y Eneas, en el mundo de los muertos, ve a Dido, la trágica reina que enamorada de él se atravesó el pecho con una espada, y que allí es una sombra doliente con la herida aún sangrante; y el muerto Anquises, quien le vaticinó las futuras glorias de Roma.

Otro singular y antiguo poema es el Kalevala, finlandés, - donde los héroes se sumergen por completo en el terreno de la fantasía.

Elías Lönnrot recogió y ordenó en 1849 maravillosas aventuras inverosímiles que cantaban los rapsodas desde tiempos - remotos; nació así el Kalevala cuyos personajes luchan sus batallas con hechizos y encantamientos y afrontan sin asombro - insólitas metamorfosis.

En el Kalevala, por ejemplo, Ilmarinen construye un sampo que arroja por tres bocas harina, sal y dinero; Lemminkäinen encanta a todos los hombres de Pohjola, excepto a un viejo --

que termina desmembrándolo, y lo arroja al río. De allí la madre de Lemminkainen lo rescata con un rastriillo y lo vuelve a unir y a infundirle vida. Vainamoinen contruye una barca mágica, gracias al secreto de su manufactura que se vio obligado a revelarle el gigante Vipunen, quien había tragado a éste. Vainamoinen se había movido de arriba a abajo, provocándole dolor hasta que el gigante confesó.

Ilmarinen, que era herrero, se fabrica él mismo una esposa de oro y plata, a la que no logra hacer hablar. La vende, y rapta a la segunda hija de la reina de Pohjola, y como ésta no cesara de burlarse de él, la convierte en gaviota.

Vainamoinen, Ilmarinen y Lemminkainen remontan el río cujado de encantamientos; roban el sampo a la reina y destrazan con conjuros a quienes los persiguen. La reina se transforma en águila y rapta al Sol y a la Luna. Vainamoinen guerraó con ella, y los dos astros volvieron a resplandecer.¹²

De igual manera, son ricas en fantasía las aventuras de Sigfrido, cantadas primero en forma pagana, en los Edda y -- después, de acuerdo a la caballería medieval, en el Poema de los Nibelungos (1190-1210).

En los Edda, Fafner, transformado en dragón, vigila el tesoro que Sigfrido, inatado por un enano, pretende robar. -- Las intenciones del enano eran que la sangre vil y venenosa

¹² Cf. "El Kalevala", en Grandes obras de la literatura, Biblioteca temática Uteha, México, 1980, Tomo I, pp.47-54.

de Fafner ahogara a Sigfrido y él se quedara con el tesoro.

Odín aconseja a Sigfrido que en lugar de un hoyo, como había planeado para esconderse, haga varios para que la sangre no lo ahogue, y que luego se bañe en ella, lo que lo hará invulnerable. Sin embargo, Sigfrido no advierte que una hoja de tito se pegó en su espalda y esta parte queda vulnerable.

Sigfrido posee además una capa que lo hace invisible y con ella ayuda al hermano de Crimilda a conquistar a la orgullosa Brunilda, misma que luchaba como hombre con la espada y había puesto por condición, para casarse, ser vencida.

Gunter logra que Sigfrido lo acompañe al torneo haciéndolo pasar como su criado y, valiéndose de la capa, regresan triunfantes a celebrar juntas las dos bodas. Y como Brunilda se negara también a ir al lecho nupcial, Sigfrido, invisible, vuelve a doblegarla. Cuando Brunilda descubre el engaño hace que Hagen de Tronje hunda un venablo en la única parte vulnerable del cuerpo de Sigfrido.

Crimilda, que no sabe quién lo mató, invoca el juicio de Dios y al hacer desfilar a los caballeros ante el cadáver, la herida de Sigfrido se abre y brota sangre cuando pasa Hagen.

El Cantar de Roldán presenta el mismo tipo de inverosimilitud con que termina el Poema de los Nibelungos, en cuanto es imposible partir de un tajo de espada a una persona en dos, como se pretende que lo hizo Hildebrando (horrorizado por la venganza de Crimilda), cuando la mató. En el Cantar de Roldán es -

inverosímil un Carlomagno de al menos doscientos años, fuerte y guerrero; también es increíble que Roldán de un solo golpe le parta el pecho y quiebre los huesos al sobrino del rey moro Marsilio, que lo conduce con engaños a enfrentarse al -- ejército pagano. Todo el Cantar de Roldán está lleno de esta clase de prodigios; por ejemplo, Roldán sopla con tal fuerza su olifante que le sale sangre por la boca y se le rompen las sienes. Cuando cae en la lucha extenuado (como esos robots in vulnerables de las películas truculentas), se levanta otra vez y anda por el campo de batalla mientras el cerebro se le sale por las orejas; cae desvanecido y otra vez se levanta para con su olifante golpear hasta dar muerte a un sarraceno. Y luego, pálido y cubierto de sangre, todavía trata de romper la hoja de su espada Durandarte, para que ésta no caiga en manos del enemigo. La muerte le desciende en ese momento de la cabeza al -- corazón y San Miguel y San Gabriel toman su alma. ¹³

Si confrontemos la realidad histórica con la literatura, -- encontraremos hechos que encajan un poco a la fuerza, es el caso del propio poema del Mío Cid, tan concreto y objetivo, que -- da, por lo menos, dos hechos históricamente cuestionables: las bodas de las hijas del Cid con los infantes de Carreón y las bodas, después de deshonradas y abandonadas, con los infantes de Navarra; hechos sospechosos en el seno de una nobleza feudal tan cerrada y conservadora.

¹³ Op.cit. "El cantar de Roldán". pp. 67-74.

LAS "VIEJAS" TECNICAS NOVELISTICAS

El novelista es un artífice y utiliza la técnica como un medio para un fin de valor estético o utilitario (efecto buscado). La técnica tiene la función de darle recursos, fórmulas, recetas, reglas, etc.

A nuestro entender, el arte en la novela se da cuando se logra crear o recrear con palabras los seres, situaciones o atmósferas que se desean evocar, y será más eficiente cuanto más intensa sea la evocación.

En cuestión técnica, la novela ha debilitado sus vínculos con la épica, pero nada le impide volver a ella; sistemáticamente invade géneros y no es fiel a la realidad, a la prosa o a las unidades de tiempo y espacio.

No obstante la Milesiaca, de Aristides (2540 -468 a.C ?), - La Cirropedia, de Jenofonte (427- 355 a.C.), Genji Monogatari (1004), de Murasaki, y que se identifique a las obras de Boccaccio (1313-1375) como cuna de la novela moderna, con el sentido actual, aunque ya existían novelas, el concepto es "nuevo".- Cervantes, quien nos familiarizó con este término, lo destinaba a relatos breves.

• Las novelas de caballería nacieron en el siglo XIII, y en España, estuvieron de moda en el XVI, cuando hubo otra versión

del Amadís de Gaula (1519), el cual nos lleva a lugares quimé-
ricos, gigantes, enanos, nigromantes y encantadores, como antes
lo hiciera la tradición mitológica y legendaria. Fue el primer
libro de caballería que se imprimió en España y popularizó el
gigante Gandalec y el encantador Arcalaus. El Amadís repetía
sin muchas variantes las viejas situaciones y aventuras que
describimos en el capítulo de los orígenes fantásticos de la
novela. La prioridad narrativa se centraba en la acción, y la
descripción del paisaje sólo servía para destacar la aventura.
Sin apearse a hechos reales, manejaba el discurso histórico
y el lenguaje era grandilocuente y empulso. La única novedad
fue que, con esta temática, las novelas de caballería estructu-
raban aventuras, batallas y torneos para dirimir cuestiones -
políticas, proteger desvalidos, hacer triunfar la justicia y
lavar ofensas. Es decir, el verdadero aporte fue el motivo de
las lides, el honor caballeresco y la bondad de las acciones.

La caballería andante fue una institución goda, idealizada
por la sociedad feudal; así que cuando, hacia la segunda mitad
del siglo XVI, surge en España el lumpen proletariado como -
clase social, se da fin al gusto por los elementos fantásti-
cos. Las anécdotas se vuelven una sátira violenta contra la
sociedad y el antihéroe, vagabundo y delincuente, se apega -
al realismo. El ambiente deja de ser escenografía y adquiere
casi la categoría de personaje, hostil al pícaro. A diferen-
cia de las novelas de caballería, se narra en primera perso-

na y se emplea un lenguaje localista y vulgar.

Con excepción del Romanticismo, el siglo XIX continúa la línea realista. El siglo XIX es considerado la edad clásica de los relatos realistas. El autor decimonónico emplea la narración panorámica; desde el primer capítulo, y a manera de resumen, se da al lector información sobre los personajes y acontecimientos anteriores al comienzo de la acción. Se observa lo narrado a distancia, desde lo alto. Las escenas se preparan mediante síntesis, análisis, comentario, descripción y conversaciones, presentadas en estilo indirecto; lo cual implica que las vidas descritas son contadas y no dramatizadas.¹⁴

La perspectiva decimonónica ve, sabe y siente todo lo que ocurre (hay omnipresencia y omnisciencia). En España este siglo abarca la novela romántica, el Costumbrismo, el Realismo y el Naturalismo.

● El Romanticismo se inspira en la Edad Media y en los cantos épicos; una de las derivaciones de la epopeya fue la leyenda, que narra tradiciones de carácter popular y no pocas veces maravilloso (Zorrilla, duque de Rivas, Bécquer). El novelista romántico regresa a la imaginación y concede a la fantasía el lugar que le corresponde. Algunos críticos han llamado al Roman

¹⁴ Cf. J. Sauvage. "La técnica narrativa de la 'vieja' novela", en Introducción al estudio de la novela, pp. 53 ss.

ticismo el reinado de la fantasía y el sueño (recuérdese el Mefistófeles de Goethe, los espectros templarios de Bécquer y los cuentos de horror de Poe, etc., etc.). El Romanticismo alude a la Naturaleza, bosques umbríos y misteriosos; al -- mar infinito, a ruinas, sepulcros, y al Pantefismo; ama lo -- exótico, lo religioso y lo caballeresco; defiende el dere-- cho a la libertad, y se interesa por lo popular. La prosa -- poética del Romanticismo usa exclamaciones violentas o paté-- ticas; el elogio y la vehemencia para impresionar; es emoti-- va y satírica. El lenguaje romántico, por su parte, es enér-- gico y pintoresco y usa de preferencia sustantivos y adjeti-- vos, y sus periodos son largos.

En cuanto al fondo romántico, es idealista, melancólico, evasivo y sus poetas se inclinan a la desesperación y al -- suicidio.

● El Costumbrismo y el Naturalismo son formas derivadas del Realismo, el cual se inicia en Europa y abarca Francia, Inglaterra y España. Cuando a mediados del siglo XIX el Ro-- manticismo era la moda en Hispanoamérica, en Europa lo era el Realismo.

La técnica realista huye de lo fantástico, y la verosimi-- litud es la base estilística de la época. La novela debía -- ser objetiva y tener como preocupación principal contar hig

cia en otro, para entrar luego en el método dramático, al situar se dentro de un personaje, por ejemplo en Bleak House (La casa deshabitada). Toda su obra es una protesta contra los abusos de la Inglaterra victoriana. En especial por el uso de personajes planos, que en él parecen querer cobrar mayor vida, produce un tono de humor ligero. Sus entes chatos son caricaturas que funcionan con fórmulas, como: "Nunca abandonaré al señor Micawber". - Sus personajes planos son amanerados y sólo presentan dos o tres facetas de un hombre, que sin embargo creen la ilusión de profundidad humana; son personajes peculiares en su vestimenta, suele ridiculizárseles, pero se les recuerda siempre.

Gustavo Flaubert (1821-1880) abre la puerta a la novela del siglo XX al librar a la verosimilitud de la obligación de narrar con detalles, por ejemplo cuando en La educación sentimental resume en unas cuantas líneas los sucesos de quince años:

Viajó. Conoció la melancolía de los grandes barcos, el des-
pertarse con frío bajo la tienda, acumulación de paisajes y
de ruinas, y la amargura de las simpatías interrumpidas.¹⁵

A partir de Flaubert, los novelistas harán uso de ese tipo de elipsis. El tiempo flaubertiano por excelencia es el imperfecto de indicativo, con el pretérito imperfecto, en lugar de detallar, aprovechó las propiedades de este tiempo de dar ideas de acciones que se repiten, reiteran y vuelven habituales. Es decir sistematizó abstracciones con las que redujo a un mínimo de palabras --

¹⁵ Cita de A. Amorós, Introducción a la novela contemporánea, p. 88.

un máximo de hechos; sintetizó una larga serie de acciones - en una sola, dando idea de duración y recurrencia.¹⁶

Ema iba a ver a León los jueves, con el pretexto de -- unas clases de piano; pasaba el día con él en Rouen y al -- anochecer regresaba a Yonville. 17

Flaubert usaba también la primera persona del plural, nos-otros, cuando quería dar a entender que alguien estaba allí en forma anónima. Este narrador se encuentra formando parte de la clase de Charles y es alguien que oyó las burlas con - las que los alumnos recibieron, en Madame Bovary, a este mu- chacho provinciano. Flaubert refiere el nosotros a un testi- go privilegiado; a una memoria que vivió lo ocurrido y que - puede llegar a ser varios narradores a la vez; es decir un - narrador colectivo, o un solo narrador utilizando el plural.¹⁸

Michel Butor dice:

Quando volvemos de vacaciones y contamos a otros amigos lo que hemos hecho, aquel de nosotros que toma la palabra emplea la primera persona del plural, demostrando que en - el interior del grupo así designado, el "yo" narrador pue- de pasar a cada momento de un individuo a otro, que puede ser relevado constantemente.¹⁹

¹⁶ Respecto a Flaubert, se trató de sintetizar los conceptos ca si textuales. Vargas Llosa, "El tiempo circular o la repetición". La obra perpetua. p.203.

¹⁷ Véase La tercera parte. cap. III de Madame Bovary.

¹⁸ Op. cit. "Un narrador-personaje plural: el misterioso 'nous'". M. Vargas Llosa, pp. 213-216.

¹⁹ M.B. en "El uso de los pronombres personales en la novela", Sobre literatura, II. pp.77-93.

La técnica de Flaubert abarca diferentes aspectos, como el manejo de planos simultáneos, el paso de un foco de visión omnisciente a la perspectiva limitada de un personaje, la agilidad en el cambio de la escena al resumen, etc., sin embargo, lo que en forma unánime resalta en él la crítica es el estilo indirecto libre, a veces mediante el empleo del imperfecto, a veces es lo suprimiendo el verbo.

La raíz del estilo indirecto es la ambigüedad, esa duda o confusión del punto de vista, que ya no es el del narrador, pero no es todavía el del personaje. 20

León Tolstói (1828-1910) revive luchas epopéyicas y traza retratos críticos (Guerra y paz, Ana Karenina, La sonata a Kreutzer, Resurrección).

Benito Pérez Galdós (1843- 1920) conversaba con gente humilde y anotaba detalles sobre su habla y su historia (Miau, Doña Perfecta, Fortunata y Jacinta y Misericordia -de carácter social, y Mercedes, Gloria, El amigo Manso, El doctor Centeno, Realidad, Torquemada en la hoguera, Nezarán y Angel Guerra -de carácter -- psicológico).

• El Naturalismo se diferencia del Realismo por la importancia que se da a causa-efecto. El Naturalismo estudia pasiones y las pone a actuar en tal o cual ambiente y en equis circunstancias; es una novela experimental, con doble polaridad, ve desde el el punto de vista social y desde el punto de vista del individuo. Crea personajes que obran conforme a antecedentes.

20 M. Vargas Llosa. La orgía perpetua, p. 231.

Emilio Zola (1840-1902) empareja sus novelas con el positivismo, al ocuparse de las leyes de la herencia, de la sociología y de la psicología, todavía en ciernes. Sus historias detallan a la manera de historias clínicas y sigue las vicisitudes de todo un grupo familiar, que vincula a los acontecimientos de la época. Su técnica muestra ya un despegue hacia la novela subjetiva, emplea la recurrencia de motivos e imágenes; sadismo y símbolos psicológicos, y reacciones impulsivas.

Por ejemplo, respecto al hecho de querer matar a una mujer durante el acto sexual, en La bestia humana, dice A. Bronson Feldman:

El impulso central de Lantier es el matricidio, trataba de matar a alguien más, a quien su cuchillo nunca podría alcanzar, a una mujer-fantasma de las "cavernas" mentales de su infancia.²¹

Konrad Korzeniowski (Joseph Conrad) (1857-1924), catalogado como realista romántico, hace que las tormentas y ciclones confabulen sobre sus antihéroes trágicos, abstidos por la magestuosidad de la Naturaleza (Lord Jim, Tifón, El negro del "Narciso") y ajusta lo extraordinario a lo eterno y universal. Su verosimilitud o inverosimilitud rebasan el discurso, mientras él se entretiene en graduar el suspense y peligro inminentes, llegando a veces a ser increíble lo que nos cuenta.

A pesar de la objetividad de la novela decimonónica, vale la pena tomar en cuenta las palabras de Martín Alonso:

Los mismos realistas que se apoyan en la verosimilitud y desmenuzan como Balzac, la vida, quebrantan en ocasiones la lógica de la realidad".²²

Baste con recordar La piel de zapa, de Balzac.

²¹ A. B. Feldman. "Zola y el enigma del sadismo", en Psicoanálisis y literatura, de Hendrik M. Ruitenbeek. p. 390.

²² En Ciencia del lenguaje y arte del estilo. Tomo I, p. 429.

ALGUNAS TÉCNICAS DE LOS CLÁSICOS DEL SIGLO XX

Hasta antes de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la técnica novelística continuó con rasgos realistas, para luego impulsar el enfoque psicológico, iniciado desde el siglo pasado por Dostolevski y Zola, y la preocupación formal, manifestada ya por Flaubert. Henry James lanza su famosa exhortación a los narradores: "Dramatized", con lo que la novela se aleja cada día más del terreno de contar para entrar al de mostrar.

André Gide (1869-1951)

Gide buscó desligarse de la obra y ser críticamente analítico. Se caracterizó por su severidad formal; experimentaba con varias representaciones por cada experiencia subjetiva que quería plasmar. Creó al héroe abstracto, cuya imagen se percibe como una reflexión objetiva, o de la misma manera que el reflejo de Narciso en el agua sería una metáfora formal del yo. Es considerado el gran profeta del acto gratuito, buscó escribir a ciegas, dejándose llevar por lo personajes, sin un tema preconcebido. Contó, por ejemplo la historia de un paraje o de un paseo por un jardín. Propuso además: renunciar a la unidad de acción; la novela circular, que tendría como centro cualquier punto, tema o personaje, y como universo una diversidad de caras, y romper con la verosimilitud: "Actitud absurda cuando se

ha demostrado que la novela no representa la evocación directa y fiel de la realidad".²³

Al respecto Albérès agrega que "tarde o temprano la novela - tendrá que reflejar otros encantos más allá de su apego a la verosimilitud."²⁴

También Gide sentía obsesión por las implicaciones morales de la experiencia sensorial y crea una constelación de escenas-imagen por lo que se le puede ubicar dentro de la novela lírica.

Marcel Proust (1871-1922)

Con los lineamientos de la crónica, Proust maneja la técnica introspectiva de composición en forma de rosetón. Desarrolla en ondas concéntricas sensaciones y recuerdos, y los cambios que - ocasiona el paso del tiempo.²⁵

Proust libró a la verosimilitud del apego a los hechos: lo - verdadero no importa, sino cómo se experimenta. En, En busca -- del tiempo perdido, el monólogo interior sugiere una versión -- poética de la novela, un punto de vista lírico, independientemente de que no todo acercamiento a la conciencia sea poético.

23

A. Gide, Los monederos falacos. Gallimard, p. 236.

24

R.M. Albérès. Metamorfosis de la novela, p. 43.

25

Cf. A. Amorós, "Tipos de composición", en Introducción a la novela contemporánea, p. 89.

Hermann Hesse (1877-1962)

Para Hesse la novela es una lírica disfrazada, una visión metafórica, una textura de imágenes que impide el avance. Introduce al héroe simbólico, al estilo de Demian, pleno de -- perfecciones poco comunes y de ideas que mezclan el zoroas-- trismo y las ideas de Schopenhauer. Trabajó también al héroe dividido, que encarna una antítesis dentro de una misma persona (ser de la luz/ser de la sombra), o el desdoblamiento en -- dos personajes de uno mismo (Demian/Emilio Sinclair).

James Joyce (1882-1941)

Joyce, el innovador más radical de las formas novelescas. Su monólogo interior imita el fluir de la conciencia siguiendo la asociación de las ideas (imagina -recuerda-piensa) y el resultado es una secuencia aparentemente incoherente. Hace de desaparecer la unidad de estilo, cada capítulo, o incluso cada párrafo varía en ritmo y en lenguaje. No hay historia, sino - una serie de pensamientos abortados, filigranas de lenguaje que mezclan la realidad con el mito, la épica con la lírica y la burla.

Virginia Woolf (1882-1941)

Virginia Woolf reduce la realidad a aspectos y perspectivas momentáneas. Sólo hay un tema posible: la vida en su paso a través de una sensibilidad. La tarea del novelista es traducir esa composición escurridiza que el novelista captó en tal o cual ángulo; ese bombardeo de impresiones tumultuosas de lo -

más variado. Miles de impresiones triviales, fantásticas, agudas y evanescentes que el escritor no tiene por qué embalsamar con un aire de probabilidad.²⁶

Franz Kafka (1883-1924)

En apariencia, las reacciones de los personajes de Kafka no son normales; su mundo es absurdo, como sucede en El castillo, El proceso y La metamorfosis. En su mundo nadie lleva un control real de las cosas ni nadie da fe de nada. Sin embargo sus obras retratan la realidad con grotesca verosimilitud, a manera de lupa hiperbólica. Una de sus técnicas es acaecerar en un párrafo lo que desmiente con hechos en el siguiente.

Aldous Huxley (1894 - 1963)

Huxley recoge de Proust y Gide la idea de la musicalización de la novela a nivel estructural. Con transiciones, alternadas, bruscas e intrigas paralelas, logra efectos contrapuntísticos, casi antitéticos, por ejemplo, mientras uno asesina otro empuja un cochecito de bebé.

William Faulkner (1897-1962)

Faulkner narra desde perspectivas casi cinematográficas. Maneja una multiplicidad de planos y utiliza adverbios de duda - seguidos de verbos en subjuntivo, para crear una realidad ambigua. Maneja un pasado histórico, otro pasado con fechas, un pasado que acaba de pasar y el tiempo presente.

²⁶ V. Woolf expone los aspectos de su creación en A Writer's Diary (1954), cit. A. Amorós, Virginia Woolf: "El impresionismo", en Introducción a la novela contemporánea, p. 227ss.

Jean Paul Sartre (1905-)

El existencialismo fenomenológico de Sartre se basa en el concepto de que la existencia precede a la esencia. Su novela trata de explicar la existencia y su validez o absurdo. - Su narrativa es una conciencia casi visceral que describe -- con una perspectiva obsesionante. El exterior se transforma en una existencia fragmentada y convierte a los seres humanos en el otro, en objetos. A cada momento nos tiene atentos a nuestra faringe, a nuestra saliva y a su impresionismo cerebral:

De repente la cosa empezó a moverse ante mis ojos, con unos movimientos ligeros e indecisos (...). Eso me desagradaba (...), me preparaba para ver cómo cada movimiento salía de la nada. 27

Sus personajes están entre los 30 - 38 años, en crisis -- existencial, en busca del desmoronamiento de lo recibido y - en aislamiento. Sus obras, El muro, La edad de la razón, La muerte en el alma, etc. muestran imágenes como el hilo flo-- tante de la telaraña.

Lawrence Durrell (1912-)

Durrell narra intrigas distintas en distintas novelas que sin embargo son una visión prismática de una misma historia, a la manera de lo propuesto por Gide, y que Durrell, con va-- rriaciones, convierte en realidad. La suya es una tetralogía en la que, de novela a novela, hay una deformación y comple-- mentación. Cambia la causa y el efecto y centraliza a Justine.

²⁷ J.P. Sartre, La náusea, p. 172.

Albert Camus (1913-1960)

El existencialismo cristiano de Camus se interesa por el hombre que a pesar de saberse absurdo, desea construir. Su extranjero se siente aislado y diferente y es enjuiciado por la gente que lo rodea, en una extraordinaria similitud ideológica con El proceso, de Kafka; su Sísifo empuja eternamente hacia arriba la piedra que los dioses se entre tienen en empujar hacia abajo, mientras que La peste pone en tela de juicio los valores de ateos y cristianos, para quedar sólo el hombre.

Una de las excelencias de su técnica es el diálogo monológico, que se observa en La caída. En esta novela no sale ni una palabra de los labios del interlocutor. El expositor repite la pregunta que debemos suponer se le hizo y -- responde alternando enunciados interrogativos con declarativos. Camus salva las dificultades que ofrece esta técnica, por ejemplo para la descripción del ambiente y el avance del tiempo, con frases como: "Mire esto o lo otro, "oye las sirenas del puerto?", "Ya se marcha? Dispénsame si lo retuve algún rato."²⁸

También en La caída utiliza la técnica de la araña sobre el espejo que consiste en envolver o involucrar a su

²⁸A. Camus. La caída, pp. 6 y 9, por citar algunas.
*Análisis personales.

interlocutor (al lector en última instancia) pasando del yo al nosotros.

Cuando llego a decir "he aquí lo que somos", ya le devuelto al asunto y puedo decirle sus verdades (...), estamos en el mismo caldo. Sin embargo tengo una superioridad (...). Mientras más me acuso más derecho tengo a juzgarlos. Aún mejor, hago que se juzguen a sí mismos (...), por poco que busquemos en nuestra vida no nos faltarán ocasiones de asombrarnos y escandalizarnos a nosotros mismos.²⁹

Alain Robbe-Grillet (1922-)

Robbe-Grillet es el gran maestro del Nouveau Roman. En una serie de artículos considerados el manifiesto de este movimiento, preconiza que el arte reside en la forma y que lo importante no es la historia o los personajes, sino las cosas como presencia. Narra desde coordenadas imprecisas, con una técnica de fascinación, basada en la repetición de escenas. Es un tipo de novela jeroglífico que es preciso descifrar. Los hechos se presentan como una simple existencia de objetos descritos de manera objetiva e impersonal y el hombre mismo aparece como uno de tantos objetos. Es por esta tendencia que se califica a Robbe-Grillet como novelista de las cosas; sin embargo, al leer por ejemplo La celosía (con ayuda de críticos y estudiosos de su obra), uno descubre una conciencia o protagonista invisible, el celoso, que siguiendo una trama policiaca, registra, siente y a veces reimagina cuanto pasa a su alrededor. En lugar de hablar directamente de sospechas, se narra desde una mente tortu

²⁹ Ob. cit. p. 79.

rada; por ejemplo cuando en La celosía vemos un brazo de mujer cada vez más cerca del brazo del rival o un vehículo que se detiene y una mujer que se inclina en la cabina del conductor (¿para besarlo?).

El Nouveau Roman abarca nombres como Butor, Sarraute, Marguerite Duras, Claude Simon, Claude Ollier, Samuel Beckett - y Robert Pinget, y presenta tres momentos:³⁰

1. (1948-1956) Cuando aún mantiene el equilibrio con las estructuras tradicionales.
2. (1957-1959) El Nouveau Roman "puro", o etapa de experimentos formales.
3. (1960-1963) Cuando muchas de estas novelas ya no son legibles.

En La doble muerte del profesor Dupont (1953), Robbe-Grillet trabaja la novela policiaca y hace que un policia, en forma involuntaria cometa un asesinato que se había intentado veinticuatro horas antes, el de su propio padre.

Robbe-Grillet es el polo opuesto del monólogo interior tradicional; pero un monólogo, en última instancia, es su técnica.³¹

³⁰ Leo Pollmann. La "Nueva Novela" en Francia y en Iberoamérica, p. 99.

³¹ R. M. Albérès. "Variaciones del monólogo interior: --- ¿quién habla?, en Metamorfosis de la novela, p. 273.

El Nouveau Roman enfrenta la realidad al significado, en una relación fenomenológica. Claude Simon, por ejemplo busca una imagen del mundo que lo abarque todo. N. Sarraute, Robbe-Grillet e incluso Butor intentaban, cada uno a su modo, evitar la continuidad - siempre que fuera posible. El Nouveau Roman es un experimento colectivo hacia una novela fenomenológica.

SURREALISMO Y REALISMO MÁGICO

El Surrealismo y el Realismo Mágico tienen suficientes puntos de contacto para emparentar y suficientes diferencias para ser dos corrientes independientes. El primero, prefabricado, artificial y fraudulento; el segundo, cotidiano y producto de la creencia popular.

El Surrealismo forma parte de la vanguardia europea; aparece después de la Primera Guerra Mundial y tiene expresiones plásticas y literarias. Al principio parecía sólo la expresión iconoclasta de una secta seguidora del anarquismo de Tristán Tzará; pero poco a poco sentó raíces con Eluard, Aragón, Picasso, Chirico, Péret, Tanguy, Quenau. Para muchos resultó un intento fallido, pero para otros nunca ha muerto.

Desde el Primer Manifiesto del Surrealismo, André Breton, su apóstol, instó a sus seguidores a despertar una imaginación que no temiera a la locura. De esta manera, se recurrió a todo lo esombroso, convulso, arbitrario e inverosímil, y si se le ha tachado de prefabricado es porque su trayectoria se determinó antes de existir expresiones artísticas surrealistas.

Los surrealistas hicieron que los muebles adquirieran facultades anímicas y lo anímico se anquilosara. Unieron lo vivo

y lo muerto y hasta las flores del tapiz terminan por confundirse con las huellas de los rostros, mientras que las patas y brazos de los sillones buscan movimiento.

Para André Breton los propósitos surrealistas de la plástica y el lenguaje son los mismos: rebelarse contra la razón, la lógica y las leyes cartesianas; recobrar el mundo de la imaginación y la fantasía y rescatar de las tinieblas la vida de los sueños, los recuerdos y las premoniciones. Breton exigía una estética convulsiva vinculada con el Romanticismo. Fue freudulento en el sentido de que siempre estuvo regido por mecanismos teóricos inflexibles y cerebrales.

Uno de los ejemplos de la narrativa surrealista es la novela Nadja, de Breton, donde se dan cita la locura, la fantasía, los temores, los dibujos infantiles, las fotografías y el lirismo.

Los dadaístas y los surrealistas recurren con frecuencia a la escritura automática, recomendada por Freud para tener acceso al inconsciente. Mediante la escritura automática escriben en forma de torrente inconexo, infantil y con asociación libre de palabras espontáneas; con anotaciones sin enlace causal. Para Breton la escritura automática no era un medio para llegar a la "luz psíquica", sino una forma de ampliar la arbitrariedad. Breton invalida los métodos lógicos del conocimiento y dice que no será el miedo a la locura lo que los obligue a bajar la bandera de la imaginación.

Freud aplicaba el método de la asociación libre a las ideas morbosas, para identificar la naturaleza del problema; pero -- los surrealistas convirtieron lo que sólo era un medio en un fin en sí.

La imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir al lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción; sea a causa de que uno - de sus términos esté curiosamente oculto; sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después débilmente... sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria; sea porque pertenezca a la clase de imágenes alucinantes; sea porque preste de un modo más natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto; sea por todo lo contrario; sea porque implique la negación de alguna propiedad física; sea porque dé risa. 30

Los surrealistas también siguieron con detenimiento el mecanismo onírico:

- Transformar el contenido latente en manifiesto.
- Crear una persona tomando rasgos de dos o más.
- Utilizar una figura dándole el nombre de otra.
- Emplear la figura y el nombre adecuados, pero colocándola en la situación de otro protagonista.
- Confundir las personas que participaron en una determinada cuestión.
- Asociaciones arbitrarias.
- Premoniciones.

30

A. Breton, Manifiestos del surrealismo, p. 59.

Breton creía en la posible armonización plástica y literaria entre sueño y vigilia, sin deslindar sus ámbitos respectivos. Sueño y vigilia son las dos caras de una realidad total.

El Surrealismo es un movimiento de protesta contra una cultura racional y científica que desecha toda concepción mágica. En este sentido es un retorno al Romanticismo, en tanto románticos son el espíritu convulsivo y el anarquismo.

En cambio, hablar del Realismo Mágico en la Literatura es enfocar una cotidianidad de la cual brota lo sobrenatural. Es una miscelánea cultural que fusiona lo "real" con las creencias del pueblo. Lo maravilloso se vuelve real en la medida que es aceptado como tal por el vulgo. Por ejemplo, Gonzalo Celorio ha destacado ³¹ cómo en la concepción caribeña, la que ma en la hoguera del líder negro de la insurrección de Haití, Mackandal (inmortal, poseedor de poderes licantrópicos, capaz de transformarse en mosquito zumbón, iguana verde, mariposa nocturna, perro o alcatraz), es casi un suceso irreal que contemplamos con indiferencia y sin escarmiento sus partidarios, a sabiendas de que Mackandal seguirá con ellos, metido en sus disfraces.³²

En esta medida, la realidad "real" y la realidad mental -- son complementarias y vinculan al hombre con su entorno.

³¹ G.G. El surrealismo y lo real maravilloso en América, p. 53

³² V. A. Carpentier. El reino de este mundo, p. 65.

La literatura del Realismo Mágico retoma la vigencia de la magia y la fe, y gira en torno al mito. Su método es narrar - como real el prodigio.

Gonzalo Celorio también extrae de Cien años de soledad, cómo Remedios la Bella es arrancada de los tendedores de ropa - por un delicado viento de luz que la eleva por los cielos entre el deslumbrante aleteo de las sábanas.³³ Y vincula esta - realidad con la visión maya-quiché del mundo en las Levendas de Guatemala, de Miguel Angel Asturias, y el nexo sentido por la colectividad entre la vida y la muerte, y que Rulfo integra sin fronteras en Pedro Páramo.

La correspondencia exacta entre la vida objetiva y la realidad mental no tiene por qué ser un imperativo. En Cien años de soledad, la gente cree en la cazuela de agua de los Buendía que hirvió sin fuego durante media hora hasta evaporarse por-completo, y en la veracidad de los naipes de Pilar Ternera. El Realismo Mágico funde en una totalidad lo real concreto y lo real imaginario; hace que convivan personajes corpóreos con - personajes míticos, lo posible y lo imposible. El Realismo Mágico abarca no sólo lo que se hace y dice, sino también lo que la colectividad inventa y cree recordar. Por más inverosímil que resulte algo en la novela del Realismo Mágico, proviene de la "realidad colectiva". Su método es descubrir lo fantástico en las creencias.

³³ G. Celorio, Op. cit. p. 54. Cf. G. García Márquez. Cien años de soledad, pp. 203 y 204.

El Realismo Mágico no busca huir de la realidad, sino una expansión hacia esferas más amplias que abarcan no sólo las acciones, sino las fantasías, las creencias, los sueños del hombre y sus invenciones; así, son una realidad los médicos fantasmas de Fernanda de Carpio; las levitaciones del padre Nicanor Reyna y - la invisibilidad de José Arcadio Segundo, en el cuarto de Melquíades.

El peruano Vargas Llosa, que tantas cosas nos ha enseñado sobre metodología de la novela, dice que el mecanismo del Realismo Mágico es la épica, que "se gesta a partir de una amplia concepción de la realidad, tras la organización coherente de sus múltiples elementos".³⁴

El Realismo Mágico presupone una fe; el mito presupone el pensamiento de una colectividad, por ejemplo, si quisiéramos mitificar la figura de un presidente tendríamos que tomar en cuenta lo que piensan de él sus colaboradores, sus beneficiarios, sus víctimas y hasta el más humilde cargador o guarura de su séquito. El presidente sería entonces una fusión de concepciones, una amalgama de ideas vagas y concretas.

* Personajes de Cien años de soledad.

34

Cf. M. Vargas Llosa. "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", en Revista de la Universidad de México, vol. XXIII, núm. 10, México, junio de 1969, pp. 31-32.

LA FANTASÍA EN LA NOVELÍSTICA HISPANOAMERICANA

Para algunos autores a partir de 1930 y para otros después de los cuarenta, la narrativa hispanoamericana tuvo su primer momento espectacular, llevando a la cabeza a los novelistas - argentinos Roberto Arlt y Eduardo Mallea*, y al uruguayo Juan Carlos Onetti**.

En ese primer momento, la figura más reelevante es MIGUEL ANGEL ASTURIAS (1899-1972), quien con El señor presidente -- novela dramática y épica, terminada en 1932, pero publicada hasta 1946-, da por primera vez al lenguaje la dimensión onomatopéyica de juego semántico. Asturias pasó de lo real a lo maravilloso sin que se sintieran costuras grotescas. Utilizó contraposiciones (luz/noche, bien/mal, etc) e hizo que las -- palabras penetraran en un fondo mágico, mítico y primitivo. En 1949, Hombres de maíz lo colocó como primerísima personalidad de la novela, al mantener: realidad, leyendas y mentalidad maya en continuo envidiable. Es una de las obras más pu--

*Son noveles de Arlt: El juguete rabioso (1927), Los siete locos y Los lanzallamas (1931); El amor brujo (1932) y El jorobado (1933). De Mallea: Nocturno europeo (1934); Historia de una pasión argentina (1935), La ciudad junto al río inmóvil - (1936), Fiesta en noviembre (1938), La bahía del silencio --- (1940), Todo verdor perecerá (1941) y Los enemigos del Alma -- (1950).

**De Onetti: El pozo (1939), La vida breve (1950) y Los adioses (1954).

ras, a nuestro juicio, dentro del Realismo Mágico:

El Curandero y el Venado, para que vos sepás, eran énticos. Disparé contra el Venado y ultimé al curandero -- porque eran uno solo los dos, énticos (...). Dende días lo andaba roncando el Calistro; debe haberlo perseguido hoy en la tarde por la quebrada y antes que lo alcanzara se le volvió venado y de venado se vino corriendo sólo a que yo le metiera el postazo de escopeta. 35

El virtuosismo retórico, dentro de la prosa poética, de Ag se muestra, por citar cualesquiera, en metáforas como:

Los dedos le quedaron engusanados de mocos*. La salida del sol de fuego blanco, que al ir subiendo regaba -- azogue de espejo sobre la líquida extensión.**36

En relatos como Leyendas de Guatemala, El Alhajadito, Mulata de tal, etc., Asturias entra y sale a voluntad en el embrujo de las transformaciones.

Otro de los vanguardistas de esta primera generación, y también de los más destacados, es ALEJO CARPENTIER (1904 -- 1980) posee un estilo cargado de contextos, siempre dispuesto a darnos información acerca de esto o aquello, en especial como musicólogo. En el prólogo de El reino de este mundo, dice que lo real maravilloso americano surge de la inesperada alteración de la realidad (el milagro).

Carpentier nació en Cuba pero, en su juventud, cuando residió en París, conoció de cerca el Movimiento Surrealista,

³⁵ M.A. Asturias, "Venado de las Siete-Rozas, Cap. VI, en Hombres de maíz.

³⁶ En Hombres de maíz, ** En El papa verde. M.A. Asturias. Mi mejor obra, Autoantología. México, Organización Editorial Novaro. S.A. 1973, p. 81 y 131.

de allí su amplio interés en el manejo de lo extraordinario.

Para Carpentier, en América se dan insólitas conjugaciones en la realidad cultural; una suerte de concierto barroco -contrastes, contrapuntos, horror vacui, exuberancias, etc.-

En Los pasos perdidos (viaje de un musicólogo por el Orinoco, en busca de primitivos instrumentos) detectamos un viaje al fondo anímico, al paraíso perdido original; es un camino en sentido inverso hacia los motivos originales de la existencia humana.³⁷

Lo real maravilloso en Carpentier es de toque africano, surge de repente y vuelve de inmediato a la normalidad. Ideológicamente es hijo de la Revolución francesa y de la Ilustración -estuvo once años exiliado-, como puede verse en El siglo de las luces (crónica marginal de la Revolución Francesa en el Caribe), donde Victor Hugues vive la contradicción de abolir la esclavitud e implantar la guillotina.

Carpentier da pinceladas de nostalgia, tragedia y fantasía que exterioriza envueltas en abstracciones teóricas y especulaciones. Su técnica es un continuo subir y bajar; En El reino de este mundo, tan pronto llevan los negros la voz cantante como la llevan los señores; los hombres construyen y destruyen, y en Los pasos perdidos narra incansablemente en forma objetiva, con capítulos enciclopédicos.

³⁷L. Pollmann. "Características generales de la novela abierta", en La "Nueva Novela" en Francia e Iberoamérica, pp. 101 y 102.

JUJO GUIMARÃES ROSA (1908-1967) utiliza el mito en su Realismo Mágico, con símbolos a la Joyce, Proust y Faulkner, en novelas como Grande Sertão:Veredas, que nos habla del deseo y la posesión diabólica.

En 1950 aparece La vida breve, de JUAN CARLOS ONETTI (1909) que él llama expresamente novela abierta por romper la articulación del hilo tradicional de la acción.

Onetti coloca sin solución de continuidad las imágenes presentadas, tal como aparecen a la conciencia, unas junto a otras, o unas detrás de otras, lo que tiene un efecto -- desorientador, ya que al principio se cree que cada vez se trata de una persona distinta. 38

Luego las novelas de Onetti se vuelven más consecuentes, - más unitarias y más pesimistas*, pero no nos detendremos en ellas porque el interés de este capítulo es la fantasía.

ERNESTO SABATO (1911) se ubica dentro de la literatura metafísica, y Albert Camus y otros autores, como Pollmann, lo identifican como Existencialista, aunque tiene paralelos y diferencias considerables con Sartre; por ejemplo concede a la carne el papel de puente, se consolida un lazo espiritual mediante un acto material; en cambio, Sartre califica de postura falsa que descansa la mano del amante en la mano del amado -- mientras que el espíritu sigue caminos distintos. También hay quienes dicen que el enfoque psicológico de Sábato recuerda a las novelas de Dostoiévski, y comparan la decadencia de la el

³⁸ L. Pollmann, Op.cit. p. 134.

* El gozo y Tierra de nadie son novelas de Onetti que con mayor importancia preceden a La vida breve, luego vendrán: dos de sus principales novelas, El astillero y Junta cadáveres.

ta burguesía rusa con las consecuencias del peronismo. Las no-
velas de Sábato, como él mismo lo ha dicho, retratan lo más -
obscuro de su ser; un mundo subterráneo, con escenarios fan-
tásticos y reacciones obsesivas tortuosas que lindan con la -
esquizofrenia, como en El túnel (1948), donde se narra cómo y
por qué un pintor asesina a la única mujer que entendió su --
pintura. Desde un concepto mágico-telúrico del mundo, esta no-
vela nos recuerda también a El extranjero, de Camus, en el --
cual Meursault comete también un crimen y donde la mujer se -
llama también María. Respecto a la María de El túnel, leemos:

Su mirada (como la conocía) levantaba el puente levadi-
zizo que a veces tendía entre nuestros espíritus. 39

Y cuando María se entrega a Hunter:

¡Dios mío, no tengo fuerzas para decir qué sensación de
infinita soledad vació mi alma! Sentí como si el último --
barco que podía rescatarme de mi isla desierta pasara a lo
lejos sin advertir mis señales de desamparo. 40

Luego, Juan Pablo, el pintor, sube a la habitación de Ma-
ría a matarla.

Para Sábato la mujer siempre introduce a los personajes en
la realidad mágica, como les sucede a Marcos y a Martín en So-
bre héroes y tumbas, cuyo pensamiento fracasa al enfrentarse
con la mujer, y hace de esta historia una tragedia barroca
(1961). Sus temas son la sociología de pasiones incestuosas,
y su técnica la confesión detallada.

³⁹ Sábato, El túnel, p. 87

⁴⁰ Ibid., p. 148.

El segundo gran momento dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea es la aparición del Boom, cuando autores hispanoamericanos adquieren fama mundial. Para unos, el Boom es una generación de narradores nacidos entre comienzos del siglo y fines de la segunda década; para otros, sólo lo integran autores que, hacia la década de los cincuenta, escribieron en el exilio y lograron acaparar el mercado europeo y estadounidense. De cualquier manera, hay una preocupación generalizada por innovar el lenguaje y dominar las técnicas francesas y norteamericanas.

JULIO CORTÁZAR (1914-1984) tradujo por años a Poe y demostró conocer a fondo todos los secretos de la narrativa fantástica. Dominó también las técnicas de la narrativa inglesa, -- oriental y el Nouveau Roman. Se caracteriza por su perfeccionismo formal ecléctico y una vez que dominaba un estilo pasaba a otro; sin embargo, aparece constante en su obra un tipo de existencialismo en el cual las cosas inanimadas o las acciones insignificantes cobran importancia y dejan filtrar --- esencias vitales que tocan fondo en la vida del hombre, mediante una memoria asociativa. Busca concentrarse en la imagen plástica y que las imágenes trabajen en favor del signo y no del tema. Con frecuencia usa el relato como si fuese una visión:

Intentar un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo - del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos.

(...)deberá trascurrir como esos sueños en los que al margen de un acontecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a desentrañar (...), algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual. 41

Cortázar dejó notas que enseñan su oficio. Para él la atención se capta mediante el desarrollo de elementos. Al ser la novela acumulativa, si se le compara con una pelea de box, debe lograr la victoria por decisión; en tanto que el cuento la logra por knockout. Los temas se deben explotar por el lado de la inteligencia y por el de la sensibilidad; hay que contraponer el lirismo y las definiciones pueriles de las cosas; entrelazar los temas universales con los cotidianos. El tema será extraordinario en la medida que atreiga todo un sistema de relaciones conexas; una inmensa cantidad de acciones, entrevistas, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en la memoria o en la sensibilidad. Tema extraordinario es -- pues aquel que aglutina una realidad infinitamente más basta que su mera anécdota. Lo significativo no reside en el tema, sino en lo que representa para uno mismo. Un hecho es significativo cuando quiebra sus propios límites con una explosión de energía espiritual que ilumina con brusquedad. 42

JUAN RULFO (1918-1986) es maestro en la economía del lenguaje con metáforas muy plásticas e hiperbólicas. Su narra---

41 J.C. Rayuela, Buenos Aires, 10da. ed. Editorial Sudamericana, pp. 452 y 454.

42 Cf. Conferencias que impartió en Cuba, publicadas en Revista Casa de las Américas, No. 6, julio 1970. La Habana.

ción, aunque pretenda imitar el lenguaje campesino y aunque parezca real, al conservar toda la musicalidad y frescura - del habla rural, es sumamente estilizada.

Las anécdotas de Rulfo avanzan, como lo hacía Faulkner, dosificando la información y lanzándonos los datos más importantes en momentos inesperados, lo cual hace a veces --- coincidir con la mude del pronombre personal desde el cual narra. Sus estructuras se sienten faulknerianas y kafkianas a la vez, sumidas en la antítesis vida/muerte y partiendo, como todo Realismo Mágico, del mito.

En Pedro Páramo narra en primera persona, pero mudando continuamente de narrador. Los muertos cuentan de modo fragmentario la historia de la familia de Juan Preciado; se la cuentan a él, pero no lo incluyen como interlocutor. Rulfo va de la narración directa y realismo a la evocación. Comala es un "inframundo", un pueblo fantasma con murmullos y ecos. Va de lo cotidiano a lo fantástico y crea una realidad onírica en la que lo inverosímil deja de serlo.

En cuanto al manejo del tiempo y espacio, trabaja Rulfo tres niveles: histórico (Comala en ruinas); evocación (lo -- que fue Comala) y subyacente (diálogo en las tumbas), en continua fluctuación.

GABRIEL GARCIA MARQUEZ (1918-), como otros autores del -- Realismo Mágico, inserta el mito en el contexto cotidiano y, como Onetti, con Santa María y Rulfo, con Comala, crea una

región mítica. Macondo es el escenario de casi todas sus novelas (trasfiguración de Arecatoca (pueblecito minúsculo, entre el mar y la montaña, donde nació García Márquez y se crió al lado de sus abuelos), como el Condado de Yoknapatawpha recuerda la región norteaña del Mississippi, donde Faulkner pasó su infancia.

Arecatoca vivía de mitos, fantasmas, soledad y nostalgia, y fueron estos primeros ocho años de su vida los que García Márquez revistió con su imaginación hasta transformarlos en hechos insólitos. Su técnica consiste en manejar una especie de memoria colectiva que narra. Cien años de soledad es una totalidad que absorbe los cuentos y novelas precedentes; retoma, por ejemplo, a varios personajes de La hojarasca y el asunto de El coronel no tiene quien le escriba, como lo hizo Faulkner con sus personajes. García Márquez narra sobre dos ejes, el tiempo de su historia y los planos de la realidad⁴³; refleja a las personas concretas y a la sociedad, a partir de un núcleo, la estirpe de los Buendía. Esta técnica de confundir el destino de una comunidad con el de una familia, la empleó también en La hojarasca y en Los funerales de Mamá Grande, y consiste en narrar todos los grandes acontecimientos que viven los Buendía en la historia de Macondo: su fundación, sus contactos con el mundo, sus transformaciones ur-

⁴³ Cf. M. Vargas Llosa García Márquez: historia de un deicidio, p. 496-497.

banas y sociales, sus guerras, sus huelgas, sus matanzas, su ruina. Los cien años de Macondo sintetizan el nacimiento, desarrollo, apogeo, decadencia y muerte de la mayoría de las sociedades del Tercer Mundo. Los mitos y prejuicios sexuales figuran en la narrativa de García Márquez como verdades objetivas, por ejemplo cuando le basta a José Arcadio poner sobre el mostrador su "masculinidad inverosímil" para que las mujeres de la tienda de Catarino enloquezcan y acepten que él se rife entre todas a diez pesos el número.⁴⁴ Abarca los cuatro planos de lo imaginario: lo mágico, lo mítico-legendario, lo milagroso y lo fantástico, por ejemplo, artes secretas, hechos imaginarios vinculados a un credo religioso, hechos imaginarios que proceden de una realidad histórica sublimada y pervertida y hechos imaginarios puros que nacen de la invención gratuita. Su narrador está dentro del mundo narrado, fuera de él o en una posición intermedia y dudosa. -- Respecto al punto de vista especial: yo y nosotros indican que el narrador forma parte del mundo narrado; él y ellos indican exterioridad, y tú, una colocación ambigua. Sólo al final de Cien años de soledad descubrimos que hay un narrador-personaje, Melquíades, alguien que va a desaparecer con lo narrado (sus manuscritos). Utiliza el tiempo circular: pasado, presente y futuro equidistan del narrador, quien puede -

⁴⁴G.G.M. Cien años de soledad, p. 84.

nombrar lo sucedido en cualesquiera de esos tiempos, con la siguiente estructura circular, vgr. Del futuro al pasado:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.⁴⁵

A partir de ese pasado remoto se sigue una relación cronológica lineal hasta el hecho futuro que había sido colocado en la apertura del episodio, y así sucesivamente.⁴⁶

MANUEL SCORZA (1928-1983)

El peruano Scorza es maestro de la prosopopeya. Su narrativa es una crónica que sigue la escuela faulkneriana, - pero donde un traje puede exhalar y descender a la plaza; - detenerse, consultar un longines y enfilar hacia un caserón; donde el aguardiente de culebra puede mal aconsejar a Encarnación López, y donde, a pie o a caballo, la celebridad de una moneda puede recorrer caseríos. Esta cosificación produce en el ánimo del lector una perspectiva conductista de elejamiento, que, junto con anticipaciones de lo que sucederá, los agujeros y presagios, sumerge su narrativa en lo fantástico y lo maravilloso; que sin embargo transcurre en la realidad más indiscutible.

Maneja también la enumeración, la gradación y otros recursos retóricos. Sus imágenes son excelentes:

⁴⁵

En el primer capítulo de Cien años de soledad.

⁴⁶ Respecto a todos los conceptos técnicos sobre Cien años de soledad Cf. M. Vargas, "Lo real imaginario", "El punto de vista espacial: los mudas del narrador" y "El punto de vista temporal: el tiempo circular, episodios que se muerden la cola", en García Márquez: Historia de un deicidio, pp. 528-550.

Los perros gemían aordamente entre ovejas que agonizaban con las cabezas volteadas hacia el miedo. 47

Historia de Garabambo, el invisible se adentra más que sus otras cuatro novelas en el Realismo Mágico, basta citar de ella cualquier párrafo:

Los incrédulos chinchinos comprobaron que Garabambo era transparente (...), y si quiere orinará sobre los -- guardias. ¡Creerán que está lloviendo! 48

Scorza ubica sus relatos en los Andes Centrales y se inspira en las experiencias de los pequeños pueblos aislados, con la mitificación poética y épica de los campesinos comuneros e indígenas luchando por legitimar sus derechos.

CARLOS FUENTES (1928-), nuestro novelista más leído en el escenario internacional, insiste y profundiza en las técnicas que desde Agustín Yáñez y José Revueltas, introducen a la literatura mexicana en las técnicas experimentales manejadas por Estados Unidos y Europa.

El hecho de vivir en Inglaterra lo hizo conciente de la necesidad de hacer corresponder las palabras con la realidad que se pretende expresar y que ha revesado a los significantes cotidianos.

En La región más transparente encontremos fragmentos de -- conversaciones telefónicas, incoherentes para nosotros; ---

⁴⁷ M. Scorza, Redoble por Rancas, p. 21

⁴⁸ M. Scorza, Historia de Garabambo el invisible, pp. 13 y 14. La pentabaleda comprende, además de las dos novelas antes mencionadas, El jinete insomne, Cantar de Agapito Robles y La Tumba del relámpago.

fragmentos de noticias periodísticas, propaganda, etc., al estilo del grupo Tel Quel*, colage de textos insertados como instantáneas. Hay también en esta novela monólogos con tipos cursivos y redondos, y como si fuera un informe ecológico del México negativo se pasa de un ambiente a otro, ensayando el Nouveau Roman y la nueva narrativa en Inglés.

Una nueva novela algo anacrónica (...), adopta con treinta o cuarenta años de retraso técnicas literarias que los países de lengua inglesa habían desarrollado en los años 20 y 30 como lenguaje formal del tiempo (...), Dos Passos, --- Faulkner y D.H. Lawrence. 49

En La muerte de Artemio Cruz hay tres tipos de narración a partir de los pronombres personales: yo, para el monólogo; tú para un narrador indeterminado ("tú ya no sabrás; no conocerás tu corazón abierto") y él, para el narrador omnisciente. También entrecruza tiempo y espacio en tres series: 1) Artemio Cruz con un yo en presente, 2) el tiempo futuro para indicar la memoria inconsciente, que evoca momentos clave y 3) tiempo pasado para determinantes históricas y sociales en la vida de Artemio Cruz. .

Después de La muerte de Artemio Cruz, Fuentes fue traducido y encomiado, aunque la crítica señalaba una confusión deliberada y un cierto empujamiento estructural. Con Aura entra en el terreno de lo fantástico, aunque algunos han dicho que no es del todo original, es una excelente novela corta, escrita en 2a. persona y tiempo futuro (como Butor en La modifica--

*El grupo Tel Quel comprende autores como Jean Thibaudeau, Jean Ricardou, Philippe Sollers, quienes yuxtaponen fragmentos de textos o frases inacabadas, separados por puntos suspensivos, espacios en blanco, números o idiogramas chinos.

⁴⁹ L. Pollmann, La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica, pp. 225 y 227.

ción, escrita en 2a. persona, en presente, pasado y futuro, con anticipaciones y retrospecciones), una prolepsis que va descubriendo ritos mágicos, fetichismos, reencarnación (quizá), desdoblamiento de la personalidad (quizá) y el aura.

La faceta experimental se continúa todavía en Zona sagrada y Cambio de piel, en las que muestra inventiva verbal y su preocupación por dominar las múltiples posibilidades de la lengua, hasta Terra Nostra, de gran complejidad y La cebeza de la hidra.

GUILLERMO CABRERA INFANTE (1929-), cubano, nacionalizado inglés, con extraordinario manejo del lenguaje, con repeticiones, diminutivos y efectos tipográficos, como son: 39 renglones de blen, blen..., sus figuras geométricas, -- sus listas de palabras que significan cosas distintas a través del espejo,⁵⁰ etc.

mano/onam
szar/raza
alude/adula
otro/orto
riee/asir

O perspectivas=ópticas=fantásticas:⁵¹

se paró, se puso de pie, se dobló, se triplicó, se -- telescopió hacia arriba agigantándose en cada movimiento hasta llegar al cielo raso, puntal o techo.

Y el dueño se achicó, si es que podía hacerlo todavía y fue el hombre increíblemente encogido, pulgarcito o meñique, el genio de la botella al revés y se fue haciendo más y más chico, pequeño, pequeñito, chirriquitico hasta que se desapareció por un agujero de ratones al fondo-f o n d o-fondo un hoyo que empezaba con
o

⁵⁰
⁵¹G. Cabrera Infante, Tres tristes tigres, pp. 216,217 y332.
Op. cit., p. 209

El manejo del lenguaje de Cabrera Infante abre la inverosimilitud a una realidad peculiar, como puede apreciarse en el ejemplo anterior.

MARIO VARGAS LLOSA (1936-) es para muchos quien marca el punto de arranque del Boom (1962), con La ciudad de los perros. Es un virtuoso del cosmopolitismo literario, bajo una supuesta simplicidad estudiada. Es un gran ensayista y nos descifra en sus ensayos cómo escribe él y cómo los demás. Con frecuencia emplea la técnica faulkneriana del narrador múltiple y se cifra a la objetividad flaubertiana; reconoce a Flaubert como el gran maestro. Se nota en él, como le pasa a Cortázar, cierta influencia existencialista. En cada novela, Vargas Llosa busca nuevas posibilidades estructurales y estilísticas. Siempre se ha preocupado por confrontar lo ficticio frente a lo real, como hace cuando estudia a García Márquez, Historia de un delirio, donde analiza, entre otros aspectos, lo real objetivo y lo real imaginario, en Cien años de soledad, y cómo se transforman los materiales del mundo real en ficción. Vargas Llosa es, por lo tanto, un novelista perfectamente compenetrado con el proceso de creación del Realismo Mágico, de allí nuestro interés por mencionarlo en este capítulo.

Otras obras de Cabrera Infante son: Así en la paz como en la guerra (cuentos), Viata del amanecer en el trópico y La Habana - para un infante difunto.

Otras obras de Vargas Llosa son: Los jefes, La casa verde, Los cachorros, Conversación en la Catedral, Pantaleón y las viudas, La tía Julia y el escribidor, La guerra del fin del mundo e Historia de Mevta.

SALVADOR ELIZONDO y la literatura onírica.

Para Elizondo la literatura señala un origen onírico. Dice que el primer novelista fue el primer hombre que narró un sueño:

Todo acto de creación es un intento de concretar un -- sueño. El sueño se convierte así en un método de composición literaria. No aludo con esto a esos intentos demasiado inmediatos que realizaron los surrealistas. Yo no pretendo que la literatura deba ser un arte destinado únicamente a materializar los sueños. Creo más bien que la literatura es, en sí, la materialización de un sueño. El -- sueño es ese factor equis mediante el cual se plantea esa dicotomía característica del espíritu que, justamente, -- pretende tener una lucidez extrema, una lucidez que muchas veces no es suficiente para distinguir la diferencia absoluta existente entre la realidad y la verdad. El viejo conflicto entre el verismo y el realismo* se vuelve gracias a, o por, la vocación literaria una condición de la mentalidad del artista.⁵²

Para Salvador Elizondo en el mundo del sueño es dable contemplar, o vislumbrar, o concebir la verdad.

Plantea romper, incluso, con la continuidad de estilo; el empleo rítmico de diversos cánones o módulos del lenguaje y -- concibe estilos subordinados en los diversos estratos de la -- narración.⁵³

Para él la univocidad del lenguaje es la espireación de todo estilo, y esta univocidad no niega la imaginación. La imaginación es la creación de ideas anteriores a la formulación de su significado.

*En el Hipogogo secreto expresa en el terreno de la creación literaria el conflicto verismo/realismo.

52. Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX, pp. 167 y 168. -

53. Ibid., p. 165.

Farabeuf es quizá una de las novelas más desconcertantes. Se ajusta a las técnicas de la Nueva Novela, pero con un lenguaje de descripciones ópticas y oníricas. Es un relato anárquico y alucinante que presenta la muerte/amor en un mundo de hipnosis, rito y tortura. Su estructura es fragmentada y cíclica, recuerdo/olvido; lo cual crea un caos temporal y espacial que se edifica mediante encuadres "cinematográficos": alejamientos, acercamientos y escenas en diferentes planos (long shot, full shot, close up).

Y se han quedado en "el tintero", novelistas de la talla de Mario Benedetti (1920), con La trepa, El cumpleaños de Juan Angel, etc; el chileno José Donoso (1925), con El lugar sin límites o El jardín de al lado, quien busca incansablemente la ruptura con la tradición formal e incursiona en lo grotesco; Sergio Fernández (1926), con Los peses, para quien narrar es una alquimia que preña lo insustancial y --tensa los hilos del relato. Extraordinario erudito, poseedor de una prosa preciosista, con escenas hechas a base de sensaciones; un novelista que sugiere sin narrar del todo, como atisbos inapreciables y vagos; Elena Poniatowska y su fantástico relato de la tercera reencarnación de Jesús Palancares, mujer del pueblo, que habla con los muertos, cree en El maligno y en los milagros del Santo Niño de Atocha, -

hechos narrados con gran apertura hacia lo fantástico en - Hasta no verte Jesús mío*, o el vanguardista argentino Manuel Puig (1932), con Boquitas pintadas, El beso de la mujer araña o Maldición eterna a quien lee estas páginas, -- obras en las que utiliza el montaje, el fluir de la conciencia, etc.

* Otras obras de E. Poniatowska son: La noche de Tlatelolco, Querido Diego, te abraza Quiela y Fuerte es el silencio, que se apartan de la prosa fantástica.

FORMULACIÓN DE HIPÓTESIS

Partiendo de la relación entre las diferentes técnicas de la novela, presentadas en el Marco Teórico, SE PRESUME QUE ES POSIBLE CREAR UNA NOVELA - INVEROSÍMIL EXTRAPOLANDO LA MECÁNICA DE LOS SUEÑOS AL DISCURSO LITERARIO.

METODOLOGÍA DE UNA HIPOTÉTICA NOVELA INVEROSÍMIL

En este capítulo se pretende conceptualizar una Novela Inverosímil, indicar el proceder y algunas posibles técnicas a emplear, entendiendo por Método el proyecto intelectual que coordina un conjunto de técnicas y la Técnica como etapas operacionales unidas a elementos prácticos concretos, adaptados a un fin. Es, por lo tanto, un bosquejo previo a la realización de una novela que no se ha escrito (explicación de conjuntas) y sólo busca establecer vínculos, conexiones y cualidades de la Novela Inverosímil con la extrapolación de la mecánica de los sueños al discurso literario.

Una rápida selección de hechos relevantes nos muestra que se tiene en mente una narrativa que no rinda culto al obligado positivismo lógico.* Se planean inverosimilitudes que involucren trama y estructura a la vez. Respecto a la trama, cada imagen se trabajaría sobre la base de causa-efecto. Es decir, sería una novela behaviorista que mostrara al lector un cierto comportamiento visible (sin importar si es verosímil o no), basado en el discurrir inconsciente. La imagen sería el

*Investigar los fenómenos a través de indicadores medibles.

efecto inverosímil y la causa las motivaciones ocultas, cada vez menos obvias en el discurso narrativo. La trama sería un conjunto de sucesos aparentemente incoherentes; un guión formado por un sinnúmero de hilos simbólicos; una urdimbre del libre fluir de la conciencia, a la manera de Joyce, pero con efectos impresionistas (las cosas son como se perciben, la vida en su paso a través de una sensibilidad). La imagen literaria (signo) actuaría como un estímulo que nos haría pensar en otro algo, por ejemplo, una alberca con agua caliente que nos remite a un "caldito de gentes". Dependiendo de los contextos (hilos) habría que buscar, quizá, el significado de un cuerpo trunco, sin vísceras en el abdomen, con una cabeza, inverosímilmente parlante.

Todo ocurriría en forma "imposible", no por capricho, sino como expansión de la realidad interior. Hablando latu sensu podría describirse una escalera desde cuya cima se estire la mano para atrapar un pedacito de trapo en una ciudad distante, con inverosímil proximidad.

En cuanto a la estructura y composición, se buscarían significantes miméticos extraños por un "efecto de imán" que concentre todo lo útil para manifestar grandes acciones, como seducir, atemorizar, etc. Se propone (aunque pueden haber otras estructuras) una armazón en forma de embudo, remolino o espiral, con un personaje central, cuya mente sería la razón de todas las inverosimilitudes, y el resto, agentes iden

tificados por lo que hacen y no por quiénes son (importantes sólo por la esfera de acciones en que participan), sometidos por entero a la notación cardinal, sea "relación incestuosa", "deseo", etc.(agentes de tal o cual representación).

Un juego de economía del lenguaje, por medio de atmósferas: miedo, ira, euforia; de frío, silencio, etc. Por ejemplo, es vemos que toda persona tiene miedo, buscaremos tan sólo con qué escenas materializarlo en nuestra historia. Toda imagen y diálogo actuaría en función de la atmósfera que representa. Indicios con catálisis -funciones aparentemente parásitas-, que se aglomeran en torno a un nudo.

La técnica retomaría, si se quiere, los diálogos entre -- vivos y muertos, como lo hizo Rulfo, y las caras de los "per-sonajes" (agentes) se convertirían en la de otro, sin esombro de nadie. Se piensa en un factible intercambio de roles, nom bres y lugares; libertades que hasta ahora no se ha tomado - la novela. Y esto implica también el don de la ubicuidad --- (estar presente en varios sitios a la vez). El personaje cen tral se deslizaría de un tiempo a otro, de un lugar a otro - en la misma secuencia, sin cohibirse porque la transición re sulte incoherente. La voz narrativa podría tener cualquier - edad, identificable sólo por la forma de expresión y perspec tivas en su discurso, como lo hizo Marcel Prust.

La imagen literaria estaría al servicio de la analogía, - entronizando el campo del simbolismo; por ejemplo, al compa-

rar diferentes mitos, Lévi-Strauss demostró con sus análisis de la estructura del mito, que muchos sólo eran variantes simbólicas de uno. Algunas parrafadas de esta supuesta Novela Inverosímil se nutrirían de hechos cotidianos, para luego despegar sin transición lógica hacia lo fantástico.

Se buscaría magnificar la presencia omnipotente de los objetos en nuestra percepción, como lo hizo Sartre, una corbata azul que pasa escandalosamente el violeta; explorar arquetipos absurdos, como los señores de El Castillo, en Kafka, o -- perspectivas obsesivas, como las de Robbe-Grillet.

Se podría, en algunas partes, incursionar en pesadillas, - como lo hizo el Surrealismo, o contar alucinaciones, como los románticos (incluyendo escenas de terror), con la única responsabilidad de aprehender una realidad íntima, sin fronteras con la realidad exterior.

La Novela Inverosímil que se propone parte de una idea simple: los estímulos externos que se reciben se comparan con el material que se tiene archivado en el cerebro. Esta confrontación crea, a su vez, imágenes fantásticas, que también se archiven -producto de las posibilidades de asociación-. Si se eliminaran, hipotéticamente, los apartados del cerebro, el resultado sería un continuo de imágenes sin clasificación ni -- distinción entre realidad "real" y "realidad interna". Imágenes preciosas a disposición del novelista. Y volvemos con esto al sueño surrealista de fusionar el sueño y la realidad.

¿Por qué meternos otra vez en el campo de los sueños? No se trata de una idea original, pero, subrayamos, no se trata de contar sueños, sino de trasladar la estructura del sueño al discurso narrativo.

Djuna Barnes dijo: "Sólo los sueños tienen el pigmento de la realidad".⁵⁴ Si extrapolamos la mecánica del discurso onírico, contaremos con tiempo y espacio móviles; con metamorfosis momentáneas de personajes que, en equis momento, aparecen con un cuerpo físico ajeno al que se le dio en un principio.

Este método crea enormes posibilidades de expresión y también grandes problemas, por ejemplo, ¿cómo hacer para que el lector identifique que aparentes personajes independientes son uno solo?, etc.

Se propone contar la historia que sea, con una secuencia temática y no cronológica, con personajes que permuten su papel y su lugar en la secuencia; respetuosos sólo a la unidad de acción. Permutas que obedecen a una "lógica psicológica", con imágenes anticipatorias y retrospectivas que marcharían al ritmo de cualquier secuencia normal, entrelazándose. Se podría utilizar también imágenes probables, como lo hace la novela policíaca, en las cuales se ve una hipótesis de los posibles acontecimientos, de cómo sucedió el crimen, etc. El discurso mismo sería una alegoría, y mediante este prisma, lograr un perfil

⁵⁴En El bosque de la noche, p. 102.

psicológico.

Joseph Conrad diría que la novela debe armonizar el Universo, retraer lo exótico y lo fantástico, y envolverlo todo en una atmósfera adecuada de "realidad". No importa si para ello tenemos necesidad de hablar de aquella mujer cuyo dibujo del tapiz se le impregnó en el rostro hasta confundir su cara con el estampado (Surrealismo); o de una Mulata de Tal que escapa en el barco que dibujó en la pared (Realismo Mágico); o de un intestino que escapa por el ano, a manera de serpiente que reptaba (Novela Inverosímil). La inverosimilitud en la narrativa confiere libertad, y -- una posibilidad es EL SUEÑO COMO MÉTODO DE COMPOSICIÓN LITERARIA.

Se propone una hipotética novela "maldita," con hechos escandalosos, prohibidos y sin censura.

El sueño exige de nosotros una inmunidad culpable. No hay ni uno solo de nosotros que, provisto de un incognito eterno, sin una huella dactilar que cotejar con nuestra alma, no cometiera violación, asesinato y todas las abominaciones.⁵⁵

La novela Inverosímil se nutriría de regresiones, incestos y tabúes, etc. La noche invadiría al día y se establecería un orden más acorde a nuestra razón.

Sería ésta, una novela enigma, que obligue a aguzar la percepción para captar acciones distributivas (remiten a un acto complementario), o indicios (funciones integradoras de un todo), donde, como en los dibujos animados (caricaturas), todo es posible y permitido. Una novela impúdica e hiperbólica.

⁵⁵ Djuna Barnes, Ibid., p. 104.

CUADRO COMPARATIVO

SURREALISMO	REALISMO MAGICO	NOVELA INVEROSIMIL
<p>*Fuerza la aparición de lo absurdo. *Se da en el contexto de una Europa científica. *El producto resultante es un engendro. *Mecánica: conciliar elementos contrarios o dispares. *Aventura imaginativa. *Se manifiesta como imagen plástica, "visual". *Echa a volar la imaginación. *Violentos encuentros irracionales *Es una síntesis. *Los personajes son entes fantásticos. *Ejemplo de personaje: ser con cabeza y torso de pez y piernas de mujer. *Campo ideal: la pintura. *Junta elementos verosímiles dispares para lograr algo inverosímil.</p>	<p>*Inserta el mito en la realidad. *Su contexto es América hiperbólica. *El producto es una mentalidad mágica. *Mecánica: Mezclar lo cotidiano con creencias fantásticas. *Aventura colectiva. *Se manifiesta a nivel superstición. *Recopila y recrea. *Concilia la fantasía con la realidad. * Es un encuentro arquetípico. *Los personajes son entes míticos. *Ejemplo de personaje: el nahual. *Campo ideal: la leyenda. *Combina lo maravilloso y lo verosímil.</p>	<p>*Elimina las clasificaciones de las imágenes mentales. *Nacería en un contexto de realidad universal. *El producto es una realidad subconsciente. *Mecánica:extrapolar la retórica del sueño. *Aventura individual. *Se manifiesta como imagen mental. *Aflora imágenes inconscientes y subconscientes. *Mezcla realidad inconsciente con realidad "real". * Es una alegoría. *Los personajes son entes psicológicos. *Ejemplo de personaje: el padre castrador. *Campo ideal: el sueño. *Hace verosímil lo inverosímil.</p>

La novela es el lugar en el cual la imaginación puede - explotar como en un sueño...; la novela puede liberarse del imperativo aparentemente ineluctable de la inverosimilitud.⁵⁶

Los *novelistas medievales* opinaban que la mejor manera de conciliar lo insólito con lo común era situar la historia en un pasado remoto -queda al gusto del escritor-, pero resulta cómodo para la MECÁNICA DEL SUEÑO narrar en tiempo presente, o en copretérito: "agarra el cuchillo y grito", o "el dragón estaba allí". Vendría bien un estilo panorámico, con visión desde afuera, en el cual el narrador sólo describiera lo que ve y oye, sin acceso a ninguna conciencia.

⁵⁶ M. Kundera, "La llamada del sueño", en El arte de la novela. Cap. 8, pp. 21 y 22.

CONCLUSIONES

Aunque el presente trabajo no se acompañe de una Novela Inverosímil, que sería la comprobación más idónea de que la hipótesis sustentada puede ser llevada a la realidad, no se limitó a describir e idear por simple inspiración; se analizaron las técnicas literarias compatibles con la Novela Inverosímil; se ensayó, por separado, el comportamiento de la metodología propuesta y se llegó a las siguientes conclusiones:

- Son inútiles las teorías literarias si no se traducen en una práctica. Teorizar sobre la estructura y metodología de una novela que aún no se escribe, la coloca en la misma posición de desventaja que tuvo en su tiempo el Surrealismo. Uno siente que falta una evaluación demostrativa, una verificación.

- Los valores estéticos son sólo una apreciación subjetiva. Una evaluación inmediata de la Novela Inverosímil que se propone sólo podría subordinarse al poco o mucho interés que despierte, y esto abarca también el riesgo de que no se le encuentre un sentido; es decir, una simple lectura de la teoría hace que se pierda la objetividad.

- Toda novela parte de una concepción, pero se incuba, al principio con sentimientos confusos. Se empieza a escribir por un impulso convencional que implica estudio de caracteres, ma-

duración de ideas y de sentimientos. Según la retórica clásica, la historia depende de la inventio (acción de encontrar, donde de la invención) y el discurso de la dispositio (colocación, orden y distribución).

- A cada novelista le incumbe la responsabilidad de hallar su propia técnica, sin embargo, las conquistas técnicas son -- acumulativas; hacen más amplias las posibilidades de otros narradores, como si se pasaran de mano en mano un cubo de agua -- cada vez más lleno.

- De acuerdo con la inventio, el novelista no cuenta con pelos y puntas, aunque realiza un pillaje constante de todo lo que está al alcance de su sensibilidad. Se sirve sin escrúpulos de la "realidad" de sus vivencias (lo que le sucede a él y lo que capta del mundo que le rodea), pero localiza, selecciona y privilegia hechos que le atraen. No le importa la experiencia vivida como dato de realidad, sino por su atractivo. El resorte inadvertido del novelista es la necesidad de que alguien sienta y vea como él sintió y vio. La novela es por lo tanto una expresión simbólica que abarca todo tipo de sustituciones.

-La inverosimilitud es aceptada en la literatura cuando el relato ha creado una atmósfera de "realidad propia", por ejemplo, se puede reencarnar si se da por hecho que existe la reencarnación. Los milagros son creíbles si se admite que los hay, y los muertos pueden actuar si se concibe un más allá donde ha

bitan las almas. Los problemas de llevar la realidad a la no vela son problemas de visión. Lo real depende de lo que se ve, y lo que se ve depende de un sistema focal variable.

La novela tradicional ordenaba, a su juicio, la realidad del conjunto de modo impecable, pero Virginia Woolf se encargó de demostrar que las impresiones que registramos son de diversa índole y peso (intelectual y moral); para ella la conciencia alberga imprecisiones aparentemente ilógicas. Ya Balzac enfrentaba problemas de encuadre, composición y perspectiva cuando con sólo tres pinceladas: un resgo del rostro, la posición del cuerpo y de los pies, nos daba un excelente retrato. Dickens demostró, por su parte cómo se maneja con --- maestría personajes planos que resumen en una oración dos o tres facetas de una personalidad. Según Flaubert un ejercicio de abstracción eficaz de la realidad sería observar un fuego ardiendo hasta que para nosotros no se pareciera a ningún -- otro fuego.

- En cierta medida la narrativa decimonónica coartó las libertades expresivas que ya había alcanzado la imaginación en poemas y en libros de caballería. El positivismo casi enterró a la fantasía; pero luego aparece un Hermann Hesse que crea efectos poéticos desplazándonos de imagen en imagen hasta lograr una intensidad específica. Logró congelar el tiempo, que no ocurrieran hechos. De pronto abandona todo realismo pa

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

ra entrar en catarsis lúdicas, donde, por ejemplo, las notas musicales adquirían formas concretas. Un Jean Paul Sartre -- describe movimientos que maduran en cámara lenta, como presencia obsesionante del mundo exterior. Marcel Prust presenta recuerdos a manera de impresiones en desorden; un conjunto de imágenes caleidoscópicas en las cuales desfilan distintas épocas de la vida del personaje y teje los pensamientos a nivel insomnio o semisueño. Joyce maneja el fluir de la conciencia a través de la asociación libre, y los artificios del monólogo interior buscan transmitir la realidad mental aún caliente. Faulkner dosifica la información de manera que no se encuentra del todo ninguno de los capítulos hasta llegar al final. Laurence Durrell hace de la novela una plataforma giratoria de perspectivas. Kafka nos trae la técnica de lo grotesco y absurdo, por ejemplo cuando convierte a un hombre en escarabajo. - André Gide nos propone la desesperiación del tema, dejarse llevar por los personajes y tratar de renunciar a la unidad de acción. Robbe-Grillet transforma el leit motive en obsesión, - reviviendo sin cesar una misma imagen. La Nueva Novela reafirma el valor de la intriga y plantea la narrativa como un jeroglífico a descifrar. Salvador Elizondo reproduce al infinito una misma imagen, generalmente por reflejo y retrato...

- Y podríamos seguir así, citando técnicas de diferentes autores que han dado aire a la novela, lo importante es que estén allí y se puede experimentar con ellas. Hasta confiar -

en uno mismo como escritor, uno debe pasar años ejercitando todas las técnicas que conozca. Cuando uno no está seguro de haber transmitido una imagen debe trotear todo el blanco, como dijo alguna vez Durrell. Sólo los demasiado inexpertos no se preocupan por problemas técnicos. Al principio uno escribe - para uno, pero sólo se está satisfecho cuando significa algo para otras personas. Hay que ser introspectivo y "ver" para estudiar y transmitir una emoción. El arte de narrar es poner a funcionar las antenas, captar y después recrear.

También Durrell dijo (en El oficio de escritor) que nadie puede elaborar un estilo conscientemente; se obtiene una amalgama de todo lo que se ha robado.

- La Novela Inverosímil que se presentó es por lo tanto sólo una red psicológica a través de la cual pasarán escenas. - No se dio un paradigma, una lista de obligaciones, sino un esbozo de estructura. Se jugó con un alto grado de imprecisión, a propósito, como si el olvido de rasgos fuera indiferente, para dar una apertura al infinito de las posibilidades de la Novela Inverosímil, a través de múltiples entradas. Se advertirá que se pueden movilizar los códigos dados e incluso -- perderse de vista muchos aspectos del punto de partida.

-La Novela Inverosímil que se propone es sólo un texto escribible, aún sin hacer, no plastificado y sin estilo, pero de --- cualquier manera es un acceso inductivo, una perspectiva abierta.

No se pudo trabajar a la par de la tesis una novela muestra que contemplara hasta el último detalle, por motivos obvios.

De igual manera se evitó estructurar demasiado, lo cual clausuraría la riqueza de la Novela Inverosímil. Se buscó sólo dibujar un espacio.

Esperamos que se haya captado que se propuso escribir un texto continuamente quebrado, sin consideraciones a la lógica y con interrupciones que instalaban desplazamientos en un tiempo mítico; es decir, digresiones regidas por un código hermenéutico, de acuerdo a la significación que le da Roland Barthes en S/Z.⁵⁷

- Creemos que con este trabajo se logró volver a los orígenes mismos de la literatura e intentar aportar algo, modesto, sin duda, a la técnica novelística.

BIBLIOGRAFÍA

ALBÉRÈS, René: Metamorfosis de la novela. Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1971.

ALONSO MARTÍN: Ciencia del lenguaje y arte del estilo; teoría y sinópsis. México, Aguilar, S.A. de Ediciones, 1990.

_____ : Redacción, análisis y ortografía. - 9a. ed. México, Aguilar, S.A. de Ediciones, 1974.

ALLOTT, Miriam: Los novelistas y la novela. Barcelona, Seix Barral, S.A. 1966 (Biblioteca Breve).

AMROS, Andrés: Introducción a la novela contemporánea. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1974.

ARISTÓTELES: La poética (Vers. García Bacca, Juan David). México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.

ASTURIAS, Miguel Angel: Hombres de maíz. Buenos Aires, Editorial Losada, 1955.

_____ : Mi mejor obra; Autoantología. México, Organización Editorial Navaro, S.A., 1973.

BALZAC, Honorato de: La piel de zapa. México, Editorial Porrúa, 1969 ("Sepan cuantos...").

BARTHES, Roland; Tzvetan Todorov y otros: Análisis estructural del relato (Tr. Beatriz Dorriots) 4a. ed. México, Tiempo Contemporáneo, S.R.L., 1974.

_____ : S/Z. 2a.ed. México, Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1980.

BAZÁN LEVY, José: Cómo leer narraciones. México, Prog. Nac. Form. Profrs., ANUIES, 1973.

BONET, Carmelo M.: La técnica literaria y sus problemas. Argentina, Nova S.A., 1965 (Compendios Nove de Iniciación Cultural, 10).

BOURNEUF, Ronald y Réal Quillet: La novela (Tr. E. Sullis). Barcelona, Ariel, S.A., 1975 (Col. Letras e ideas, Instrumenta, 9).

BRETON, André: Manifiestos del surrealismo (Tr. Andrés Bosch). Madrid, Editorial Guadarrama, 1969.

_____ : Nedja (Tr. Agustí Bertré). 2a. México, Joaquín Mortiz, 1967.

BUTOR, Michel: Sobre literatura; estudios y conferencias (Tr. C.Pujol) Barcelona, Seix Barral, S.A., 1967, vols. I y II (Colección ensayo, Biblioteca Breve).

_____ : La modificación (Tr. Alberto Sont) - Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961 (Col. Anaquel).

CARBALLO, Emmanuel: Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. México, Empresas Editoriales, S. A., 1965.

CARPENTIER, Alejo: El reino de este mundo. México, Compañía General de Ediciones, 1969.

_____ : Problemática de la actual novela latinoamericana. UNAM, Dir. Gral. Dif. Cult. Depto. -- Humanidades. (Material de Lectura, Serie Ensayo).

CELORIO, Gonzalo: El surrealismo y lo real-maravilloso en América. México, Sex-Setentas. SEP.

Confrontaciones; los narradores ante el público. 2a. parte. México, Joaquín Mortiz, 1967.

CORTÁZAR, Julio: Rayuela. 10a.ed. Buenos Aires, -- Editorial Sudamericana, 1969.

El oficio de escritor; entrevistas a 18 escritores. -- (Tr. y Present. José Luis González). 3a.ed. en español. México, Era, S.A., 1977.

FORSTER, E(dward) M(organ): Aspectos de la novela. -- Xelapa, Méx., Cuadernos Fac. Fil. y Let. Universidad -- Veracruzana, 1961.

FLAUBERT, Gustave: Madame Bovary. México, Editores Unidos Mexicanos, 1982. (Col. Literaria Universal).

FREEDMAN, Ralph: La novela lírica; estudios sobre -- Heide, Gide y V. Woolf (Tr. José Manuel Llorca). Bar-

FREUD, Sigmund: Introducción al psicoanálisis; Actos fallidos, Los sueños y Teoría sexual (Tr. Luis-Ballesteros y de Torres). México, PROMEXA, 1979. --- (Las Grandes Obras del Siglo Veinte).

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: Cien años de soledad. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.

GAYOL FERNÁNDEZ, Manuel: Teoría literaria. 5a.ed. La Habana, Editorial Cultura, S.A., 1959.

GOODMAN, Paul: Estructura de la obra literaria. -- (Tr. Marcial Suárez. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., 1971).

GONZÁLEZ, José Luis: Novela y cuento en el siglo XX. México, Prog. Nec. de Form. de Profrs. ANUIES, 1973.

Grandes obras de la literatura. México, Unión Tipo gráfica Editorial Hispano Americana, 1980 (Biblioteca Temática UTEHA). t.1.

HESSE, Hermann: Demian; historia de la juventud de Emilio Sinclair. 32a. ed. popular. México, Compañía General de Ediciones, S.A., 1971.

JOYCE, James: Ulises. Buenos Aires, Santiago Ruga de Editores, 1974.

KAFKA, Franz: La metamorfosis. Buenos Aires, Lozade, 1970.

La literatura a través de los tiempos. México, --
Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1980. --
(biblioteca Temática UTEHA). t.1.

Literatura latinoamericana. Madrid, Biblioteca --
Santillana de Consulta, 1987, vol.8.

MARTÍN VIVALDI, Gonzalo: Curso de redacción; teoría
y práctica. 27a.ed. Madrid, Paraninfo, 1979.

ONETTI, Juan Carlos: Réquiem por Faulkner. Buenos
Aires, Editoriales Arca/Calicanto, 1976.

PAREDES, Alberto: Las voces del relato. Xalapa, Méx.
Universidad Veracruzana. SEP-INBA., 1987.

POLLMANN, Leo: La "Nueva Novela" en Francia y en Ibe-
roamérica (Vers. Esp. Julio Linares). Madrid, Edito--
rial Gredos, S.A. 1971 (Biblioteca Románica Hispana).

PONIATOWSKA, Elena: Hasta no verte Jesús mío. 23a.
ed. México, Ediciones Era, 1984.

PROUST, Marcel: En busca del tiempo perdido; 1. Por
el camino de Swann (Tr. Pedro Salinas). 7a.ed. Madrid,
1977.

REYES, Alfonso: La experiencia literaria. 3a.ed. -
Fondo de Cultura Económica, 1983.

REYES CORIA, Bulmarer La retórica en la partición
oratoria de Cicerón. México, Instituto de Investiga--
ciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, UNAM,
1987 (Serie didáctica).

ROBERT, Marthe: Novela de los orígenes y orígenes de la novela (Vers. Esp. Rafael Durbán Sánchez). Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1973.

SABATO, Ernesto: El escritor y sus fantasmas. Argentina, Aguilar, 1971. (Ensayistas Hispanoamericanos).

SARRAUTE, Nathalie: La era del recelo; ensayos sobre la novela. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967.

SAUVAGE, Jacques: Introducción al estudio de la novela. Barcelona, Laia, 1982.

SCORZA, Manuel: Historia de Garobombo, el invisible. Barcelona, Editorial Planeta, S.A., 1972.

_____ : Redoble por Rancas. Barcelona, Editorial Planeta, S.A., 1972.

VARGAS LLOSA, Mario: García Márquez: Historia de un deicidio. Barcelona - Caracas, Barral Editores, S.A. y Monte Avila Editores C.A., 1971.

_____ : Historia secreta de una novela. Barcelona, Tusquets Editor, 1971. (Cuadernos Marginales).

_____ : La orgía perpetua; Flaubert y Madame Bovary. Barcelona, Editorial Seix Barral, -- S.A. 1975.

WEBB, James y Green: William Faulkner de Oxford.
México, Editorial Diana, 1967. (Colección Moderna).

WELLEK, René y Austin Warren: Teoría literaria. -
Madrid. Gredos, 1978.

WOOLF, Virginia: La señora Dalloway (Tr. Andrés --
Bosch. 2a.ed. Barcelona, Editorial Lumen, 1980. --
(Ediciones de Bolsillo).

_____ : Orlando (Tr. Jorge Luis Borges) --
Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968. (Col. -
Índice).

YOUNG Jr., Robert J. : Introducción al arte y esti-
lo literario. México, UNAM.Coordinación de Humanida-
des, Dirección General de Publicaciones, 1978 (Textos
Universitarios).

ZOLA, Emilio: Naná, El dinero y La bestia humana. -
Buenos Aires, Ed. Sopena Argentina, S.R.L., 1947.