

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

Obor: Filologie – románské literatury
Specializace: naratologie a španělsky psané literatury

DISERTAČNÍ PRÁCE

PhDr. Jerusalem Gago

**LA CONSTRUCCIÓN DE LA INTERIORIDAD:
VOZ NARRATIVA Y RENOVACIÓN ESTÉTICA
EN EL CUENTO ESPAÑOL DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX**

Konstrukce vnitřního světa:
narativní hlas a estetická obnova
ve španělské povídce počátku 20. století.

The construction of interiority:
narrative voice and aesthetic renovation
in the Spanish short story of the early twentieth century



Vedoucí práce: Mgr. Dora Poláková, Ph.D.
Praha, 2021

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 9. 3. 2021

PhDr. Jerusalem Gago

LA CONSTRUCCIÓN DE LA INTERIORIDAD:
VOZ NARRATIVA Y RENOVACIÓN ESTÉTICA
EN EL CUENTO ESPAÑOL DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX

Resumen: El objetivo de esta tesis es explorar la construcción de la interioridad a través de sus procedimientos narrativos en el relato modernista aparecido a principios del siglo XX. El descubrimiento de la voz como elemento estructurador de las técnicas propias de la interioridad constituye uno de los ejes teóricos y metodológicos principales del trabajo. El modernismo considerado como una *estética de la interioridad*, una tipología del relato modernista en cinco subgéneros, el establecimiento de una metodología para el estudio específico de la voz en sus cinco dimensiones, así como el perfil constructivo de los procedimientos narrativos propios del relato modernista, son las claves de este trabajo.

Palabras claves: interioridad, construcción narrativa, estética de la interioridad, modernismo, relato modernista, voz narrativa, metodología de la voz, estructura discursiva.

KONSTRUKCE VNITŘNÍHO SVĚTA:
NARATIVNÍ HLAS A ESTETICKÁ OBNOVA
VE ŠPANĚLSKÉ POVÍDCE POČÁTKU 20. STOLETÍ.

Abstrakt: Cílem této disertační práce je prozkoumat konstrukci niternosti prostřednictvím narativních postupů v modernistickém vyprávění, které se objevilo na počátku 20. století. Objev hlasu jako strukturujícího prvku technik niternosti představuje jednu z hlavních teoretických a metodologických os práce. Modernismus považovaný za estetiku vnitřního světa, typologie modernistického vyprávění v pěti subžánrech, vytvoření metodologie pro specifické studium hlasu v jeho pěti dimenzích, jakož i konstruktivní profil narativních postupů typických pro modernistické vyprávění, jsou klíčovými prvky této práce.

Klíčová slova: vnitřní svět, narativní konstrukce, estetika vnitřního světa, modernismus, modernistický příběh, narativní hlas, hlasová metodologie, diskursivní struktura.

THE CONSTRUCTION OF INTERIORITY:
NARRATIVE VOICE AND AESTHETIC RENOVATION
IN THE SPANISH SHORT STORY OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Abstract: The objective of this thesis is to explore the construction of interiority through its narrative procedures in that of the modernist narrative that appeared at the beginning of the 20th century. The discovery of the voice as a structuring element of the techniques of interiority constitutes one of the main theoretical and methodological axes of the work. Modernism considered as an aesthetics of interiority, a typology of the modernist narrative in five sub-genres, the establishment of a methodology for the specific study of the voice in its five dimensions, as well as the constructive profile of the narrative procedures typical of the modernist narrative, are the novel keys of this work.

Keywords: interiority, narrative construction, interior aesthetics, modernism, modernist narrative, narrative voice, voice methodology, discursive structure.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA INTERIORIDAD:
VOZ NARRATIVA Y RENOVACIÓN ESTÉTICA
EN EL CUENTO ESPAÑOL DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX

PhDr. Jerusalem Gago

2021

ÍNDICE

PARTE INTRODUCTORIA

PREFACIO.....	9
INTRODUCCIÓN.....	10
0. PLANTEAMIENTOS GENERALES.....	19
0.1. De la interioridad: noción, facto, estética y narrativa	20
0.2. Modernismo e interioridad	22
0.3. Narradores y relatos.....	23
0.4. La construcción de la interioridad	24

PRIMERA PARTE

1. LA INTERIORIDAD	28
1.1. LA NOCIÓN DE INTERIORIDAD	28
1.1.1. Antigüedad clásica: huellas de interioridad	30
1.1.2. Modernidad: una cosmología antropocéntrica	35
Descartes (1596 – 1650) y la certeza intelectual.....	36
Kant (1724 – 1804) y el subjetivismo cognitivo	37
Hegel (1770 – 1831) y la radicalidad de la idea.....	38
La reacción al racionalismo: el materialismo y los vitalismos.....	40
1.1.3. Contemporáneos: el despertar del interés por la interioridad	40
Bergson (1859 – 1941) y el espiritualismo	41
Freud (1856 – 1939) y el psicoanálisis	44
Husserl (1859 – 1938) y la experiencia vital.....	45
Ortega y Gasset (1883 – 1955) y el raciovitalismo	46
1.2. EL <i>FACTO</i> DE LA INTERIORIDAD.....	48
1.2.1. El facto fenoménico.....	50
1.2.2. Corporalidad: el intracuerpo orteguiano	50
1.2.3. El espíritu: inteligencia y voluntad	52
1.2.4. La razón perceptora y reflexiva y la libertad configuradora	53
1.2.5. El sentimiento como valoración y vivencia	56
1.2.6. El inconsciente de lo consciente	58
1.2.7. El tiempo vivencial.....	62
1.2.8. La intimidad como identidad.....	62
1.2.9. El Yo de la interioridad	63
1.2.10. La trascendencia espiritual de la persona.....	65
1.2.11. La persona en el personaje.....	66

1.3. LA INTERIORIDAD EN LA ESTÉTICA NARRATIVA.....	67
1.3.1. Interioridad estética y artística.....	67
1.3.2. La interioridad como categoría estética.....	68
1.3.3. Las estéticas del cuento literario.....	72
2. MODERNISMO Y ESTÉTICA DE LA INTERIORIDAD.....	76
2.1. MODERNISMO Y GENERACIÓN DEL 98.....	77
2.1.1. Modernismo y modernidad.....	77
2.1.2. La polémica del modernismo frente a generación del 98.....	78
2.1.3. El modernismo como actitud.....	83
2.1.4. La cuestión crítica del modernismo.....	85
2.2. NOTAS DEL <i>MODERNISMO</i>	89
2.2.1. ¿Una estética de la interioridad?.....	89
2.2.2. Los tonos de la interioridad: lirismo, intimismo, intelectualismo.....	91
2.2.3. Una mímesis interior.....	94
2.2.4. Una perspectiva particular o una particular perspectiva.....	98
2.2.5. La “actitud”.....	101
2.2.6. El eclecticismo de las formas.....	104
3. EL RELATO MODERNISTA.....	106
3.1. NARRADORES Y RELATOS.....	106
Miguel de Unamuno (1864 – 1936).....	107
Ramón del Valle-Inclán (1869 – 1936).....	108
Pío Baroja (1872 – 1956).....	108
José Martínez Ruíz, <i>Azorín</i> (1873 – 1967).....	109
Manuel Machado (1874 – 1947).....	109
Gabriel Miró (1879 – 1930).....	110
Ramón Pérez de Ayala (1880 – 1962).....	110
Juan Ramón Jiménez (1881 – 1958).....	110
Ramón Gómez de la Serna (1888 – 1963).....	110
Wenceslao Fernández Flórez (1885 – 1964).....	111
Pedro Salinas (1891 – 1951).....	111
3.2. OTROS NARRADORES Y RELATOS.....	112
Silverio Lanza (1856 – 1912).....	112
Salvador Rueda (1857 – 1933).....	112
José María Salaverría (1873 – 1940).....	113
Ramón María Tenreiro (1879 – 1938).....	113
José Francés (1883 – 1964).....	113
Alfonso Hernández Catá (1885 – 1940).....	113
Benjamín Jarnés (1888 – 1949).....	114

SEGUNDA PARTE

4. LA CONSTRUCCIÓN DE LA INTERIORIDAD	116
4.1. LA INTERIORIDAD COMO ELEMENTO CONSTRUCTIVO	118
4.2. INTERIORIDAD Y RENOVACIÓN NARRATIVA	122
4.2. LA INTERIORIDAD EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA	125
4.2.1. ACCIÓN	126
Técnicas del argumento, la selección y el tema	127
4.2.2. RELATO	130
La ordenación y la trama como técnica	131
El tiempo del relato	135
4.2.3. DISCURSO	136
5. LAS VOCES DE LA INTERIORIDAD	139
5.0. ESTATUTO DE LA VOZ	140
5.1. INSTANCIAS NARRATIVAS: QUIÉN NARRA	143
5.1.1. AUTOR	144
El estatuto del autor	144
Presencia o ausencia autorial: autor y autoría	145
Autor e interioridad	147
5.1.2. NARRADOR	148
Estatuto del narrador genérico y del narrador instancia	148
5.1.3. PERSONAJE	151
Estatuto del personaje	151
El personaje como instancia narrativa	154
5.2. PERSONAS GRAMATICALES: SOBRE QUIÉN SE NARRA	156
5.2.1. Primera persona	158
5.2.1. Segunda persona	159
5.2.3. Tercera persona	160
5.3. PERSPECTIVA: DESDE QUIÉN SE NARRA	161
5.3.1. Perspectiva y voz	162
5.3.2. Sujetos y modos de la focalización	166
5.3.3. Perspectiva en la acción y el relato	167
5.3.4. Perspectiva e ideología	169
5.4. GESTIÓN Y JUEGOS DE LA INFORMACIÓN: QUÉ, CUÁNTO Y CÓMO SE SABE	171
5.4.1. Saber, ver, contar	171
5.4.2. Gestión de la información	172
5.4.3. Los juegos de la información	174
5.4.4. La omnisciencia (N > P)	176
5.4.5. Equisciencia (N = P)	177
5.4.5. Deficiencia o infrasciencia (N < P)	178
5.5. MODALIDADES NARRATIVAS: QUÉ SE NARRA	178
5.5.1. Narración de acontecimientos	181
5.5.2. Narración de palabras	182
5.5.3. Narración de pensamientos	183
5.5.4. Narración de la interioridad	187
5.6. TONO: CÓMO SE NARRA	191

6. LAS ESTRATEGIAS DE LA VOZ.....	194
6.1. ESTRATEGIAS DE LAS INSTANCIAS NARRATIVAS.....	196
Autor ausente y narrador silenciado.....	196
Personaje narrador y focalizador.....	197
6.2. ESTRATEGIAS DE LAS PERSONAS GRAMATICALES	198
Narradores autodiegéticos, Autodiégesis interior y Heterodiégesis vivencial.....	199
6.3. ESTRATEGIAS DE LA PERSPECTIVA.....	203
Perspectiva interior y Focalización polifónica.....	203
6.4. ESTRATEGIAS DE LA GESTIÓN Y JUEGO DE LA INFORMACIÓN	204
Omnisciencia modernista.....	205
El narrador no fiable	207
6.5. ESTRATEGIAS DE LAS MODALIDADES NARRATIVAS	209
Monólogo interior y otras técnicas de la interioridad.....	209
6.6. ESTRATEGIAS DEL TONO.....	214
7. TIPOLOGÍA DEL RELATO	217
7.1. El relato interior.....	220
7.2. El relato lírico.....	224
7.3. El relato filmico.....	225
7.4. El relato fantástico.....	228
7.5. El relato de la ficción filosófica.....	230
7.6. El relato del realismo clásico.....	232

PARTE FINAL

RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES	236
-------------------------------------	-----

PRIMERA PARTE

Interioridad.....	236
Tabla 1: La interioridad.....	237
Modernismo	237
Tabla 2: El modernismo	237
Autores	240
Tabla 3: Narradores y relatos I.....	240
Tabla 4: Narradores y relatos II.....	244

SEGUNDA PARTE

Construcción	247
Tabla 5: Niveles de la estructura narrativa según distintos autores	248
Tabla 6: Técnicas de la interioridad en los niveles de la narración	250
Voz.....	251
Tabla 7: Voz 0: Categorías de la voz.....	252
Instancias narrativas	252
Tabla 8: Voz I. Instancias narrativas: quién narra	252
Personas gramaticales.....	253
Tabla 9: Voz II. Personas gramaticales: sobre quién se narra	253
Perspectiva o focalización	253
Tabla 10: Voz III.1. Perspectiva: Sujeto focalizador — desde quién se narra.....	255
Tabla 11: Voz III.2. Perspectiva: Modos de la focalización.....	256
Tabla 12: Voz III.3. Perspectiva: Triple aspecto de la focalización	256
Gestión y juegos de información	256
Tabla 13: Voz IV. Gestión de la información	257

Tabla 14: Tacca (1989): Gestión y juegos de la información: narradores	258
Tabla 15: Friedman (1955): Gestión de información: tipos de narraciones.....	258
Tabla 16: Voz IV. Juegos de información: Tacca y Friedman	258
Tabla 17: Voz IV.1. Juegos de información: el narrador respecto al personaje.....	259
Tabla 18: Voz IV.2. Juegos de información: el lector respecto al narrador.....	259
Modalidades narrativas.....	259
Tabla 19: Voz V.1. García Landa (1998): Movimientos narrativos	260
Tabla 20: Voz V. 3. Anderson Imbert (1979): Técnicas interiores.....	261
Tabla 21: Voz V. 2. Dorrit Cohn (1978): Tipología en contextos de 1ª persona	261
Tabla 22: Voz V. 2. Dorrit Cohn (1978): Tipología en contextos de 3ª persona	261
Tono	262
Tabla 23: Voz VI. Tono: cómo se narra	262
Estrategias de la voz.....	262
Tabla 24: Estrategias de la voz.....	263
Estrategias de las instancias narrativas	264
Tabla 25: Estrategias de las instancias narrativas	264
Estrategias de la persona gramatical	266
Tabla 26: Estrategias de las personas gramaticales	266
Estrategias de la perspectiva	266
Tabla 27: Estrategias de la perspectiva	266
Estrategias de la gestión y los juegos de información.....	267
Tabla 28: Estrategias de la gestión y juego de la información.....	267
Estrategias de la modalidad narrativa	268
Tabla 29: Estrategias de las modalidades narrativas	268
Estrategias del tono.....	268
Tipología del relato	269
Tabla 30: Tipología del relato	269
 <i>CONCLUSIÓN</i>	 271
Tabla 31: Tipología, estrategias de la interioridad y aspectos de la voz.....	272
 ANEXO	 273
CRÍTICA LITERARIA E INTERIORIDAD	273
A.1. Perspectiva lingüística e interioridad	275
A.2. Corrientes sociológicas e ideológicas frente a la interioridad	276
A.3. Crítica psicológica e interioridad	277
 ÍNDICE DE TABLAS	 279
 BIBLIOGRAFÍA	 280
AUTORES	280
ANTOLOGÍAS de CUENTOS	280
BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA CONSULTADA Y CITADA.....	282
 NOTA FINAL	 280

PARTE INTRODUCTORIA

PREFACIO

INTRODUCCIÓN

Capítulo 0: PLANTEAMIENTOS GENERALES

PREFACIO

Una somera observación al título, y decenas de cuestiones que atañen a este trabajo se nos formulan: ¿qué es la interioridad en sí y qué significa como categoría estética en la narrativa?, ¿existe en toda obra una interioridad?, ¿es inmanente a la narración o se construye?, ¿es la interioridad analizable en el texto?, ¿en qué nivel de la narración se encuentra?, ¿quién es el responsable de esa interioridad? o ¿a quién pertenece?, ¿al autor, al narrador, a los personajes, a la trama, al tema o a la estructura? ¿se puede hablar de grados de interioridad y por tanto existen interioridades más o menos profundas? Estas son algunas de otras tantas preguntas que se desprenden del título y que intentaremos responder a lo largo de esta exposición.

La tesis gira sobre tres ejes fundamentales: el primero, la interioridad en la narrativa; el segundo, la renovación estética modernista en el relato de principios de siglo XX; y el tercero, la construcción narratológica de la interioridad en la ficción a través de las técnicas de la voz interior. El punto central es el lugar donde convergen estas tres cuestiones y la dinámica de este estudio surge cuando se ponen en relación.

En cuanto a la distribución general, hemos incluido bajo el título **PARTE INTRODUCTORIA** este prefacio, una introducción a modo de marco contextual y el Capítulo 0 titulado *Planteamientos generales*, que pretende ser una especie de mapa explicativo sobre cómo se ponen en relación los conceptos fundamentales de la tesis.

En la **PRIMERA PARTE** se exploran teóricamente la interioridad (Capítulo 1), el modernismo (Capítulo 2), algunos narradores españoles y sus relatos modernistas (Capítulo 3).

En la **SEGUNDA PARTE** se realiza un análisis narratológico de la interioridad en la construcción del relato (Capítulo 4), se elabora una metodología de estudio de la voz (Capítulo 5), se presentan las estrategias específicas de la interioridad (Capítulo 6) y finalmente se traza una tipología del relato modernista (Capítulo 7).

La **PARTE FINAL** incluye la recapitulación y conclusiones —con tablas sintéticas— y pretende dar respuesta a las cuestiones planteadas. Cuenta con un Anexo dedicado a La interioridad en la crítica literaria. Termina con un índice de las tablas y la bibliografía.

INTRODUCCIÓN

Entendemos por interioridad aquel recinto interior del ser humano, de carácter consciente y libre en el que el yo del individuo se actualiza constantemente en una confrontación con el presente de sus vivencias, el pasado de su memoria y el futuro de sus anhelos y proyectos. Tal parcela interior es constitutiva de la naturaleza humana, se individúa en cada sujeto y funda su unicidad frente a los demás. Toda operación humana refleja de algún modo el mundo interior. La creación artística es refracción de aquella dimensión de profundidad propia del individuo. La interioridad es una dimensión de toda obra de arte y asimismo de la ficción narrativa. A pesar de tener un papel decisivo en la categorización de la calidad intrínseca de una obra literaria, no ha suscitado la atención analítica que quizás merezca. Al igual que todos los elementos de una narración, es algo que se construye. Hablamos de construcción porque — aunque el autor no sea consciente de estar construyéndola, centrado como suele estar en otros aspectos como el argumento o los personajes— utiliza una serie de técnicas que, espontáneas o no, aparecen en el texto y son analizables.

La interioridad como categoría estética se halla siempre presente en grados diversos en los distintos niveles de la narración. No es del todo posible someter a criterios cuantificables los niveles de interioridad, aunque sí se puede llegar a la conclusión de una profundidad más o menos intensa a través del estudio de su construcción en el texto. Tales leyes compositivas, así como su vigencia, su valor o su uso, varían según el autor, la época y la estética, pero en parte se pueden observar contenidas en técnicas concretas que veremos más adelante.

La progresiva aparición de la interioridad como categoría estética medular se inicia en el último cuarto del siglo XIX, cuando escritores de la cultura occidental a uno y otro lado del Atlántico, ofrecían una nueva cosmovisión de un mundo cambiante a través de una óptica interior. El tema central de la presente tesis es la construcción de la interioridad en la narrativa cambiosecular española.

A finales de siglo XIX, «una corriente de vigoroso subjetivismo entra en la ficción moderna y altera su fisonomía. Lo que ocurre en España ocurre paralelamente a lo acontecido fuera» (Gullón, 1992: 17) y es extensivo a todos los ámbitos de la cultura. Se produjo un cambio de orientación en las artes que nadie pone en duda. «Ilustrar el cambio de sensibilidad ofrece escasas dificultades. Las artes plásticas o la literatura muestran el contraste de lo naciente con lo anterior vívidamente. El recuerdo de un cuadro impresionista o un texto finisecular explicará al lector muchísimo más que pudieran hacerlo mil palabras más; todos guardamos en la

memoria esos perfiles del entorno difuminados, entrevistados de acuerdo con una óptica individual. El paisaje, las figuras surgen matizados por una visión; en la prosa, de *Azorín*, o Valle-Inclán el adjetivo cumple la función desrealizadora» (Gullón, 1992:22).

El asunto es en qué consistió exactamente ese acontecimiento que se denomina generalmente *renovación*, pero que se podría calificar del mismo modo *transformación*, *innovación*, *revitalización*, *regeneración*, *reforma*, etc. Si reflexionamos sobre la naturaleza de lo que comúnmente se viene llamando *renovación*, aparece la necesidad de precisar el término. El vocablo puede significar una vuelta a algo que con el tiempo se perdió, es decir, un regreso a una cualidad positiva que se tuvo, como una *revitalización* o un volver a los orígenes. Por tanto, sería más bien *regeneración* o una especie de *renacimiento*. En este tipo de cambio, al regresar a unos parámetros pasados que se juzgan mejores, de modo indirecto, se considera perfectible o superable el periodo inmediatamente anterior.

Otro significado de *renovación* puede llevarnos al campo semántico del cambio en cuanto *transformación*, se trataría en este caso de la aparición de algo novedoso. Se da entonces un salto, una interrupción, una discontinuidad que nos traslada a un discurso nuevo con entidad propia y significativa. Por último, una tercera posibilidad es entender *renovación* como *modernización*. Nos encontramos en un terreno común entre las dos opciones previas, pues lo moderno siempre se refiere a un cambio o desarrollo respecto a un pasado inmediato que se supera y mejora, dando como resultado algo innovador.

Modernismo es uno de los términos usados por la crítica para referirse a la producción artística y literaria de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en el ámbito hispano, y en un sentido más dilatado, abarca el ambiente cultural creado por intelectuales y artistas del momento. *Modernidad* es otro de los vocablos usado por la crítica. Constituye un referente necesario, aunque no haya demasiado consenso sobre su significación exacta, pues se aplica borrosamente a un periodo extenso de tiempo que incluye la época a la que nos referimos junto con su producción artística y literaria. En arte, en filosofía y en historia, la modernidad parece arrancar con el humanismo renacentista, con el jalón filosófico del *cogito ergo sum* de Descartes y se atribuyen como fechas emblemáticas de su inicio, el descubrimiento de América, el fin de la Reconquista peninsular y la invención de la imprenta con su consecuente expansión de la cultura, entre otros hitos. *Modernidad* y *modernismo* son dos nociones cuyo significado intentaremos aclarar en el capítulo dedicado a esta cuestión.

Los modos de hacer y los gustos en el terreno del arte son en parte el correlato cultural de los acontecimientos históricos y sociales. La concepción del arte y el lugar de la belleza en la vida del hombre juegan un papel imprescindible para comprender la producción literaria en

un contexto más amplio. A finales del XIX, los nuevos estilos de vida tuvieron una gran influencia en las nacientes estéticas, que comenzaban a transparentar una realidad marcada por el progreso y la técnica. Inventos como la bombilla (Humphry Davy y Thomas Alva Edison, 1809), la máquina de escribir (Christopher Sholes, 1872), el teléfono (Graham Bell, 1876), el avión (Clément Ader, 1880), el automóvil (Karl Benz, 1885), el cinematógrafo (hermanos Lumière, 1894), y otros descubrimientos, crean estilos de vida, generadores de insólitas experiencias y modos de comunicar que ponen las bases de la sociedad contemporánea. El espíritu del hombre se ve transformado por la evolución tecnológica que introduce cambios radicales en el día a día a nivel personal y laboral. Surge un nuevo concepto de trabajo y de ocio, de deporte, de los lugares de encuentro, de las relaciones sociales. Nace el fenómeno de la ciudad moderna con sus altos edificios, sus calles iluminadas atravesadas de carreteras y coches, medios de transportes públicos colectivos, lugares de diversión como cafeterías, cines, museos, teatros, etc. Tales novedades marcaron la sociedad, la cultura, la educación y los medios de comunicación. En definitiva, los modelos de vida modificados en todos sus niveles influyeron en las motivaciones individuales y sociales, en las aspiraciones personales, en los sentidos existenciales y en las ideas. Se perfila una nueva orientación global, de cuya existencia nadie duda, pero de difícil conceptualización. Los acontecimientos históricos desempeñaron simultáneamente una función sustancial en la construcción del mundo moderno configurando las distintas dimensiones del ser y del hacer humano, como sucedió con la guerra de 1898 —y las precedentes— y los sucesos en torno a la búsqueda de una identidad nacional tanto en la península como en los países de Hispanoamérica.

Gullón señala que al igual que la estética realista fue fruto de su época, la novela interiorizada es «hija de su siglo» —del siglo XX. «El cambio, tan visible en ella, alcanza a todos los segmentos de la cultura y de la sociedad: Si Dostoievski precede a Freud, Freud precede a Joyce y a Faulkner en la exploración de las conciencias; si el carácter tiende a esfumarse en el personaje de ficción acaso será porque antes desapareció en las páginas de los filósofos que declararon sustituida la esencia por la existencia y la naturaleza por la historia. El choque de las ideologías, la crisis económica y social, la emergencia de nuevos sistemas de gobierno, los riesgos de una desintegración total y la guerra de 1914 – 1918, con las convulsiones que la acompañaron y continuaron, no podían menos de influir en las formas artísticas y, concretamente, en la novela» (Gullón, 1984: 16). Este interés por la exploración de las conciencias se cultiva a finales del siglo XIX y comienza a dar sus frutos a principios del siglo XX.

Más allá de los distintos hechos históricos y sociológicos que pudieron influir en la cultura y en el arte, nos interesa primordialmente el paradigma artístico en que se desarrolla la producción literaria del momento, que se mueve en coordenadas de individualidad, singularidad y búsqueda de una identidad personal y colectiva. Las artes se vieron influenciadas por el florecimiento de las investigaciones psicológicas y la atención hacia el hombre en su interioridad que marcó sin duda la cultura y los modos de creación hacia un progresivo interés por la subjetividad humana. La interioridad se hace presente en las creaciones de una manera novedosa: no se trata tan sólo de un subjetivismo de mayor intensidad, como el subjetivismo de corrientes como el romanticismo, donde se presenta una realidad tamizada por el sentimiento. La nueva narrativa que arranca a fines del XIX implica una subversión de la misma materia artística, en cuanto que ya no interesan los objetos y las acciones de la realidad, sino los procesos interiores mismos plasmados en la narración. La clave de comprensión de los fenómenos estéticos no es la imitación de una realidad externa sino la impronta que la realidad deja en el interior del artista y que éste reproduce en su obra. El contraste entre reproducción mimética de la realidad externa *versus* visión interior es uno de los puntos esenciales en el entendimiento de la renovación estética. Con lo que denominaremos *estética de la interioridad* se pretende sintetizar las claves de la estética modernista. Al tratarla recurrimos a las reflexiones que Ortega y Gasset (1926) realizó sobre el nuevo arte de principios de siglo, cuya clave de comprensión sitúa en un cambio de la intencionalidad artística. En el proceso compositivo ya no interesa el objeto real que se plasma según el convencional procesamiento artístico-cognitivo —*arte humanizado*— sino el objeto mental según la particular percepción del artista que muestra una captación interiorizada en sus mismas coordenadas interiores —*arte deshumanizado*—.

Las técnicas narrativas derivadas de tal modo de afrontar la creación literaria evolucionaron en su itinerario hacia los laberintos interiores del narrador y los personajes plasmados formalmente en el discurso. «Si la interiorización es la clave del texto, los movimientos de la conciencia son los determinantes de la forma» (Gullón, 1984: 37). De la estética mimético realista se pasó gradualmente a una estética subjetiva y sensorial fruto de una expresión artística cada vez más individual e interior. Tal orientación se manifestó en una nueva óptica tanto del objeto recreado como del sujeto creador, así como de un conjunto de procedimientos narrativos acordes al proceso de interiorización de la narrativa.

La interioridad se construye en la narrativa de modos diversos. Puede presentarse como materia u objeto de la trama en la que los mundos interiores de los personajes son punto de partida de la obra como sucede en los relatos líricos y en los psicológicos, también la interioridad se puede presentar a través de una perspectiva subjetiva que presenta una historia

desde la visión interna del narrador o del personaje, como el relato interior e intelectualista. Y de otros modos, pero en cualquier caso las técnicas interiores giran sobre el uso de la voz. De la intensificación de la interioridad en el relato se deriva la aparición de algunos subgéneros cuentísticos como el relato interior o el lírico, y de los novedosos usos de la voz surgen en el modernismo asimismo otros como el relato filmico. Estos tipos de relato ya se dieron quizás antes, pero se consolidaron como tales a principios del siglo XX donde el uso técnico de la voz desplegó potencialidades al ritmo de las nuevas exigencias estéticas.

La narración lírica y la psicológica, entre otras, utilizan procedimientos que fundamentalmente operan con el uso de técnicas de la voz como el discurso indirecto libre, el monólogo interior, la coherencia del punto de vista, la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal etc. Estos escritores «sin despreciar del todo las propuestas precedentes, apuntarán paulatinamente hacia un nuevo paradigma en el que destaca la importancia concedida a los espacios interiores y a un tipo de perspectiva y entonación que podríamos denominar, en sentido lato, *líricas*» (Díaz y González, 2002: 21). Baldeshwiler describe que este tipo de narrativa «prestará una especial atención al mundo de la interioridad —movimientos del espíritu, estados de ánimo, sentimientos, percepciones individuales—, gozará de una mayor libertad estructural —al fin y al cabo la estructura no viene impuesta desde fuera, sino que es reflejo de ese espacio de conciencia al que se apunta—, será proclive a los finales abiertos —como la propia vida, que carece de cierre definitivo— y empleará un vocabulario y una sintaxis densos, que buscan la evocación sin eludir los recursos propios del poema (imágenes y ritmo)» (Baldeshwiler, 1994: 231, cit. por Díaz y González, 2002: 21). Es a la luz de la interioridad desde dónde se han de observar tales técnicas por ser ese el criterio que las define y configura. De ahí que el punto fundamental de este estudio sea la construcción de la interioridad y sus procedimientos en la narrativa.

En cuanto a la producción literaria y los escritores del momento, se ha de señalar que nuevos y antiguos se dan cita a principios del siglo XX. En los años que van de 1898 a 1914, confluyen una serie de autores que incluye a los supervivientes y aún activos del realismo y naturalismo, a los nuevos autores ya consagrados y a aquellos jóvenes escritores que se abren camino fundamentalmente en la prensa. Todos producen a la par y sus visiones y estéticas concuerdan, chocan o se entremezclan. Muchos continúan con lo vigente y algunos siguen una trayectoria personal en la que el afán de experimentación es el motor de las innovaciones. La prensa de estos años fue un definitivo impulsor del cuento literario al incluirlo regularmente en sus páginas periódicas para el entretenimiento de los lectores. Supuso un jalón en la historia del género, al menos en cifras por la inmensa cantidad que llegó a promover. El fenómeno editorial

del cuento tuvo un importante papel en la opinión pública al convertirse no sólo en diversión de los aficionados a la lectura sino en instrumento ideológico y de expansión de las nuevas inquietudes estéticas. Todo esto propició el auge de escritores que, aún no específicamente cuentistas, escribieron relatos para publicar en la prensa o en colecciones aparte.

Apenas en la última década de 1900 murieron Alarcón (+1891) y Zorrilla (+1893). Autores como Clarín (+1901), Valera (+1905), Pereda (+1906), Echegaray (+1916), Galdós (+1920), Pardo Bazán (+1921), y otros escritores menos conocidos de corte realista, aún seguían vivos y productivos a principios de siglo. Otros autores como Unamuno, Trigo, Valle-Inclán, Baroja y Azorín y los jóvenes Miró, Ayala y Gómez de la Serna, convivieron con esas generaciones anteriores, tanto con autores de renombre como con otros que quedaron discretamente en la sombra de la crítica. En definitiva, decenas de narradores practicaron el género del relato con más o menos brillantez o productividad y se dieron cita en unos años — los primeros del siglo XX— y en un lugar —la España peninsular.

Los hitos que marcaron la literatura cambiosecular se inician en 1888, cuando Rubén Darío (1867 – 1916) publica *Azul*, considerada como una de las obras —junto con otras de Martí y Gutiérrez Nájera—inauguradoras del modernismo hispanoamericano, que oficialmente terminaría en 1916 con la muerte de Darío y con la publicación de *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez (1881 – 1958). A finales de siglo, autores como Miguel de Unamuno (1864 – 1936), Ángel Ganivet (1865 – 1898), Pío Baroja (1872 – 1956), José Martínez Ruiz “Azorín” (1873 – 1967), Ramón Pérez de Ayala (1881 – 1962) comienzan a publicar fundamentalmente en periódicos y revistas. Y en 1902 aparecen cuatro novelas: *Camino de perfección* de Baroja, *Amor y pedagogía* de Unamuno, *La voluntad* de Azorín y *Sonata de otoño* de Valle-Inclán. La nota distintiva de la estética compartida por estos escritores es aquel indagar el mundo desde dentro, que impregna las obras de complejidad psicológica y de búsqueda de profundidad existencial.

El fenómeno se dio de manera homogénea en las distintas variantes idiomáticas de Occidente incluido el mundo anglosajón. Son varios los críticos que denuncian la falta de reconocimiento fuera de las fronteras hispanas de autores españoles como Jiménez, Unamuno, Machado, Valle-Inclán, que no se han logrado poner en la opinión internacional a la altura de personalidades de otros ámbitos de la cultura como Picasso, Gris, Dalí y Miró, o el cineasta Buñuel. Gullón (1984) añora lo sucedido en el siglo de Oro con Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Cervantes, Calderón de la Barca y Lope de Vega, de conocida fama mundial y lamenta la falta de consideración hacia los escritores hispanos de fin de siglo que pertenecen de modo pleno a la corriente modernista europea. «Cuando de los escritores de otras lenguas, más

beneficiados por la crítica, pasamos a los del mundo hispánico, no es el vacío sino la indiferencia lo que sorprende: Martí, Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Miró, Pérez de Ayala, Jarnés, Mallea, Torres Bodet, María Luisa Bombal..., figuran con pleno derecho en el cuadro que me propongo esbozar» (Gullón 1984: 16).

La crítica literaria en su interés por definir, clasificar y nombrar las corrientes del momento no encuentra un consenso y las opiniones se bifurcan en matices y nominaciones diferentes que perdurarán en forma de debate a lo largo del siglo veinte hasta nuestros días. En la literatura hispana los nuevos movimientos se denominaron *modernismo* y *generación del 98*. Ni la cuestión de *modernismo* frente al 98, ni la confluencia del paradigma literario español en el europeo ni otros temas de igual cariz son nuestro tema central, pero nos pronunciamos sobre algún punto del debate sin intención de introducirnos en la polémica con un propósito más bien aclaratorio y de carácter instrumental. El debate sobre el *modernismo* y la *generación del 98* arranca a principios de siglo pasado y sigue vigente hoy. La cuestión se reduce a dos posibilidades: o son movimientos distintos o tan sólo son dos modos de denominar un mismo fenómeno literario. No hay consenso en la crítica literaria española sobre la denominación apropiada para la producción de finales de siglo XIX y principios del siglo XX. De esta polémica nos interesa no la validez específica de cada opinión, sino lo que comparten ambas, pues coinciden en la aparición de una nueva forma de subjetividad.

En el siglo XIX aparecen indicios de transformación en la narrativa breve. A la par que se solidifican los esquemas del cuento clásico y tradicional, se advierten ya algunos síntomas de novedad. En la historia del cuento literario, los temas, los argumentos, los personajes, las perspectivas, las voces y el tratamiento del tiempo, han evolucionado desde su aparición oral en culturas milenarias pasando por su cristalización escrita en la Edad Media, hasta su desarrollo plenamente como género literario en el cuento decimonónico. No obstante, en su incesante evolución y en su contacto con las estéticas vigentes a lo largo de la historia la renovación finisecular operada en todos los terrenos de la cultura influyó marcadamente en el cuento literario: se dilata el repertorio de temas y motivos, se presta una mayor atención a las formas, se experimenta a todos los niveles sin limitación alguna, la originalidad de los autores se alza en bandera, el interés se expande hacia asuntos ordinarios y minúsculos con personajes corrientes, se desplaza el argumento a un segundo plano, la perspectiva se convierte en clave de la construcción, el escritor reflexiona en sus relatos, la interioridad de autor, narrador o del personaje estructuran la acción, el tiempo interior sustituye al tiempo cronológico, etc.

Con relativa frecuencia, el estudio narrativo de género cuentístico se confunde con el de la novela por absorción. Nociones y características extraídas de la novela se extienden al cuento.

Sin embargo, el cuento al ser un género distinto a la novela posee su propia idiosincrasia. Las divergencias entre uno y otro no es meramente una cuestión de longitud, sino de entidad, aunque gocen del mismo parentesco. Atendiendo a un motivo de utilidad, consideraremos válidos como punto de partida los criterios de clasificación de corrientes y cronologías extraídos de la novela y aplicados al cuento. Díaz Navarro y González valoran este déficit del estudio cuentístico y su asimilación de los análisis procedentes de la novela como una «aparente debilidad metodológica» pues se trata de «un razonable —y sin duda provisional— punto de partida. Aceptar como criterio de organización etiquetas como “fin de siglo”, “modernismo”, “generación del 14”, “promoción de El Cuento Semanal”, “vanguardia”, “compromiso”, “rehumanización” [...] no significa ratificar un dogma de fe inamovible ni supone eliminar la consideración de la especificidad propia del cuento. Su utilidad reside en su capacidad para vertebrar un relato más o menos coherente permitiendo un marco de inteligibilidad que facilite la lectura de los textos» (Díaz Navarro y González, 2002:17). Estos mismos autores igualmente consideran que el tácito y sostenido paralelismo entre la novela y el cuento no es del todo aplicable a la época que estudiamos. Observan en este periodo una «mayor tibieza innovadora del relato breve (incluso en el caso de escritores abiertos a la experimentación en otros ámbitos)» (Díaz Navarro y González, 2002:17).

No obstante, la decisión de tomar como materia de estudio el relato español de la época, se debe en cierto modo a que consideramos este género como catalizador de la estética del momento. Nos interesa mostrar la interioridad como categoría estética en el cuento precisamente por ser un género que se presta menos a manifestar la interioridad por sus peculiares condiciones de extensión y construcción. Tradicionalmente el cuento se caracteriza por la imposición de la acción y la trama en detrimento de los demás componentes narrativos. En la novela es aparentemente más fácil mostrar la interioridad porque el autor se puede detener en la configuración de los personajes y penetrar progresivamente en el interior de los caracteres. Pero la indagación de la interioridad en la narrativa va más allá de esta plasmación interior de los personajes en el proceso novelístico.

Nuestro cometido consiste en observar cómo se operó una renovación estética en un género de condensación argumental como es el cuento. Uno de los factores claves postulamos que fue la interioridad. La cuestión es determinar los modos de formalización tanto de la renovación narrativa como de la construcción de la interioridad en el discurso. Esta tarea se realizará a través del estudio de la voz y de las peculiares técnicas que resultarán ser uno de los ejes de las innovaciones narrativas del modernismo.

Este trabajo puede contribuir a la historiografía y a la crítica narratológica por las propuestas que se realizan en torno al estudio de la voz y al establecimiento de una metodología aplicable a la generalidad de los discursos de ficción narrativa. Para la historiografía literaria supone una contribución al estudio de la época del modernismo desde una visión estética en combinación con la concreción de las técnicas peculiares del momento en relación directa con la interioridad. Puede ser asimismo inspirador para estudiosos y creadores que busquen el *quid* de la presencia de la interioridad en el texto en sus aspectos teóricos y en su construcción específica. La tarea se realiza tanto diacrónica como sincrónicamente. Nos remontamos a la aparición estandarizada de tales procedimientos a principios de siglo XX con la corriente cultural Modernista —aunque ya se pueda encontrar rastros de interioridad en el discurso como precedentes puntuales y de forma diseminada en la historia de la literatura española—. A través del estudio de las virtualidades de la voz y sus posibilidades técnicas se concluye que la renovación narrativa diseñada por el modernismo se relaciona íntimamente con la valorización de la interioridad en la cultura y las artes del momento. Tales mecanismos narrativos insertos en los niveles de la estructura del relato, que presentamos como *estrategias de la voz* propios de la narrativa modernista, así como la propuesta de una *tipología del relato modernista* tal y como se conciben en este trabajo, pueden ser quizá sólo una mínima aportación a la investigación filológica, pero para nuestra investigación ha sido de gran enriquecimiento personal percibir la ficción narrativa modernista bajo esta luz. En definitiva, desearíamos que no sólo fuera de satisfacción y utilidad para el autor de esta tesis.

*

*

*

0. PLANTEAMIENTOS GENERALES

Si el título de este trabajo contiene conceptos como *construcción, interioridad, voz narrativa, renovación estética, relato español, principios de siglo XX*, es necesario explicar — aunque sea brevemente antes de entrar en el grueso del estudio— tales nociones y cómo se ponen en relación en el presente estudio.

Esta tesis realiza un acercamiento analítico a la narrativa desde la consideración de la obra como un fenómeno cultural poliédrico, esto es, afrontable desde distintas perspectivas. Intenta realizar una simbiosis de aspectos teóricos, críticos y metodológicos de distintas propuestas narratológicas en torno a la construcción del discurso narrativo a la vez que asume una visión interdisciplinar de los temas que se tratan. Se articula sobre tres ejes: la interioridad —en sí, en la historia del pensamiento, en la narrativa—, la estética del relato modernista —el modernismo y sus rasgos principales, narradores y relatos—, y la construcción narratológica de la interioridad en el relato —a través de la voz y sus estrategias específicas.

Partimos de varias hipótesis, algunas generalmente consensuadas por la crítica como la que enuncia que se produjo una renovación narrativa a principios del siglo XX en un contexto amplio de cambio y de revisión de las convenciones sociales, culturales y artísticas; o que la naciente estética es considerada como correlato del nuevo paradigma epistemológico manifestado en la literatura, las artes y la cultura en sentido amplio.

La interioridad entendida como mundo interior se manifiesta en la narrativa de modos diversos y específicamente en la estructura del texto se presenta en distintos niveles. De esta presencia discursiva se infiere la interioridad como elemento constructivo y por tanto analizable. Observada diacrónicamente ha tenido una evolución y unas manifestaciones propias en cada época, autor y texto. En el modernismo la interioridad no sólo es un elemento de la narración o una categoría estética presente de modo novedoso, sino que es la clave de comprensión de su poética, en torno a la cual giran los procedimientos técnicos. De ahí que denominemos el modernismo como *estética de la interioridad*.

Los relatos modernistas presentan nuevas formulaciones narrativas distantes del realismo y naturalismo decimonónicos. Incluso la aparición de modalidades de relato es una manifestación más de los caminos que se inauguran en el cuento literario como resultado de los nuevos perfiles cognitivos y las heterogéneas exigencias estéticas de los autores. Tal irrupción de innovaciones se puede definir de modo preciso a nivel estético y compositivo y justo es lo que trataremos de definir y analizar.

La construcción de la interioridad en el discurso narrativo corre fundamentalmente a cargo de la voz e igualmente la renovación estética se da en los novedosos usos de la misma. Estudiando la voz y sus procedimientos podremos formular de modo preciso en qué consiste la interioridad en el relato modernista. Es importante no sólo delimitar teóricamente las potencialidades de la voz sino realizar una descripción de las técnicas que ponen de manifiesto la interioridad del autor, del narrador y del personaje. El conjunto de virtualidades de la voz en la práctica del cuento modernista es la base de comprensión narratológica de la nueva tipología de relatos.

0.1. De la interioridad: noción, facto, estética y narrativa

Nos ha parecido imprescindible realizar una profundización de la interioridad mediante una exposición interdisciplinar de distintos aspectos, a sabiendas que, desde una visión pragmática, presurosa y —añadiría, huera— podría juzgarse innecesario o sobrado. Pero nuestro convencimiento previo —y confirmado posteriormente— que la indagación de estos aspectos de la interioridad ilumina de modo especial y da consistencia al conjunto del trabajo, nos ha conducido a incluirlos procurando sintetizar y seleccionar los aspectos más interesantes en relación a nuestro estudio. La noción de interioridad, esto es, qué se entiende y se ha entendido por interioridad; el facto de la interioridad, es decir, en qué consiste la interioridad como fenómeno en sus manifestaciones; la interioridad en la estética, o en otras palabras, cómo se transparenta en el arte y en las corrientes artísticas; la interioridad en la narrativa, referido a cómo se da en la ficción narrativa, son virtualidades de la interioridad que de no tratarlas quedaría el concepto permanentemente en la vaga y confusa zona de lo supuesto.

En cuanto al estudio de la noción de interioridad es de gran utilidad indagar en el progresivo descubrimiento de la interioridad a lo largo el tiempo para entender por qué precisamente a finales de siglo XIX se trastocaron los parámetros epistémicos orientándose radicalmente hacia el individuo con efectos a todos los niveles del hacer humano, y por qué en este terreno surge una corriente como el modernismo. A la luz de destacados filósofos que han marcado el pensamiento occidental exploraremos cómo aparece y se consolida el concepto de interioridad. Existe una relación directa y recíproca entre la historia de las ideas y las estéticas compositivas en el arte y la literatura. Desde Aristóteles hasta Ortega y Gasset, el progresivo aporte de ideas en torno a la noción de la *interioridad* de la persona en el marco de la reflexión filosófica, llega hasta la irrupción de una estética de la interioridad a principios del siglo XX en relación directa con la nueva hegemonía del sujeto cognoscente sobre lo conocido.

En los paradigmas de pensamiento de la Antigüedad clásica —Aristóteles, Platón y la filosofía griega—, y de la cultura latina del imperio romano, así como de las tres grandes religiones —judaísmo, cristianismo, islamismo—, y el influjo de las filosofías orientales se halla una visión de aquella conciencia interior humana que constituirán la base sobre la que se apoya la cultura occidental. La modernidad iniciada en el siglo XV percibe con más agudeza la zona interior al proponer al sujeto como centro de la reflexión filosófica. En el núcleo de esta cosmología antropocéntrica son figuras claves autores como Descartes y su búsqueda de certeza intelectual, Kant y su implantación del subjetivismo cognitivo, Hegel y su radicalización de la idea, y finalmente la reacción a tal racionalismo en el siglo XIX con el materialismo marxista, los vitalismos y el incipiente existencialismo.

En los albores de la era contemporánea iniciada a fines del XIX, se produce un despertar del interés por la interioridad en sí. Bergson y el espiritualismo, Freud y el psicoanálisis, Husserl y la experiencia vital, representan la nueva orientación de los intereses filosóficos, culturales y artísticos. Hemos añadido a Ortega y Gasset y el raciovitalismo, aunque es un poco posterior, como figura hispana que con destreza analizó y describió el nuevo escenario intelectual que se desplegaba en Occidente.

Una vez observada la evolución del concepto, nos detenemos en la interioridad como hecho. Existe una interioridad en la persona que se nos presenta como un *facto* percible a través de manifestaciones que, al mostrarse en fenómenos, se presenta como conceptualizable y explicable. En el presente trabajo reseñamos el *facto* fenoménico que va desde la experiencia común hasta la abstracción de dimensiones de la interioridad que no son obvias y requieren un proceso de reflexión. Partimos de la evidencia de la corporalidad —el *intracuerpo* que llamaría Ortega y Gasset—; del espíritu a través de la inteligencia y la voluntad, manifestada en la razón perceptora y la libertad configuradora, respectivamente; y de los afectos y emociones. El tiempo como vivencia, la intimidad como identidad, lo inconsciente de la interioridad, el Yo autoconsciente y finalmente la dignidad de la persona y sus huellas de espiritualidad, se infieren de tales fenómenos. Nos ceñimos a estos aspectos que —aunque igualmente se podrían haber estudiado otros o desde otra óptica— nos han parecido esenciales para perfilar de modo sintético y pertinente el *facto* de la interioridad, que es fundamento de la creación estética, las corrientes literarias y la narrativa de ficción.

En cuanto a tal relación de interioridad con el fenómeno artístico, hemos de señalar que se puede hablar en una doble dirección. Por un lado, la dimensión interior es inmanente a la obra de arte por engendrarse ésta en una interioridad y descodificarse en otra. Toda obra tiene *interioridad* por ser creación de un espíritu humano; esa *interioridad* es de un “yo” que deja su

rastró de individualidad en la obra; *interioridad*, en este sentido, es el lugar desde donde se ficcionaliza quedando la ficción marcada por aquella interioridad originaria. El relato se codifica en la interioridad del autor, y se descodifica en la del lector. Por otro lado, la interioridad en cuanto categoría estética —es decir, como valor que queda en la obra misma y se transmite desde ella— hay más o menos evidencia técnica de su presencia en función del perfil estético de la narración. Postulamos la existencia de una relación directa establecida entre las virtualidades de la interioridad en una obra y la estética que patenta, es decir, que el papel de la interioridad determina la estética a la que pertenece. Invirtiendo los términos de lo enunciado, podemos afirmar que uno de los elementos determinantes de cualquier estética es la función que la interioridad desempeña en sus realizaciones concretas. Nos allegamos al concepto estético desde la ponderación de quien busca entender las relaciones mutuas entre el “yo” del individuo en cuanto “interioridad personal” y aquel mundo interior del artista en cuanto “interioridad estética”.

La relación existente entre interioridad y narrativa se realiza en la construcción del relato y la descubrimos desde su estudio narratológico que observa la interioridad en los elementos constituyentes de la narración. Lo cierto es que, con el análisis de la interioridad como noción, facto y en su relación con la estética y la narrativa, pretendemos proporcionar un fundamento cabal al conjunto del trabajo, y por eso le reservamos una buena parte al inicio de la tesis.

0.2. Modernismo e interioridad

El segundo capítulo se dedica a algunas cuestiones críticas en torno al modernismo y a su relación con otros conceptos vinculados como *modernidad* y *Generación del 98*. A lo largo de este trabajo cuando hablamos de modernismo, nos referimos exclusivamente al modernismo de habla española. Tal *modernismo* es un concepto de carácter estético, mientras que *modernidad* es una noción epocal e histórica. En los países hispánicos el modernismo fue una etapa de la literatura precedida por el Realismo y el Naturalismo decimonónicos y seguida de las Vanguardias de los años veinte y treinta. La *modernidad* es un término de carácter histórico que se inicia en el siglo XVI y dura hasta finales del siglo XIX, antecedido por la Edad Media y continuado por la Era Contemporánea.

La controversia entre modernismo español y Generación del 98 la solventamos proponiendo el modernismo como una estética que subsume las visiones parciales de algunas nociones generacionales —Fin de siglo, Generación del 98, Generación del 14, promoción del Cuento Semanal, Novecentismo—. Una buena parte de la historiografía literaria ha basado sus clasificaciones no en el estudio de las obras sino en otras contingencias históricas como por

ejemplo, el año de publicación o el perfil general de los autores o su pertenencia a una corriente o a una nación, llegando a encasillar bajo mimbres un tanto artificiales a escritores y obras según motivos históricos, sociales e ideológicos, dejando de lado los —realmente decisivos— artísticos y literarios.

El modernismo hispano posee unos rasgos específicos generales, pero a la vez analizables a nivel narratológicos en las obras concretas, que es la fuente desde la que con certeza se puede predicar la filiación estética. Una descripción de algunas notas del modernismo que lo ponen en relación directa con la interioridad es la base teórica que nos permitirá después desglosar el estudio del modernismo en sus aspectos narratológicos. Pero en el modernismo la interioridad no sólo es un elemento de la narración, o una categoría estética presente de modo novedoso, sino que es la clave de comprensión de la poética modernista, en torno a la cual giran la intencionalidad artística y los procedimientos técnicos. Consideramos la estética del modernismo como una *estética de la interioridad*. De tal centralidad de lo interior se derivan el resto de las notas que desglosamos: los tonos de la interioridad —lírico, intimista, intelectualista—, la novedosa mimesis interior, la particular perspectiva, la “actitud” y el eclecticismo de las formas.

En definitiva, si la centralidad del sujeto fue una invención antropocentrista de la modernidad, que substituyó al teocentrismo medieval, la supremacía de la interioridad fue un invento contemporáneo que cuajó con el modernismo.

0.3. Narradores españoles y relatos modernistas

Partimos de un presupuesto que el consenso de la crítica avala: la aparición de una nueva narrativa a principios de siglo que manifiesta una transformación cultural consecuencia directa de una subjetivización de los valores. Pero no es posible realizar un estudio de tal renovación ni de la presencia de la interioridad en el relato modernista sin detenernos concretamente en la producción del momento mediante un rastreo de autores y obras de los años que van de finales del XIX hasta los años veinte del siglo XX. Por tanto, se indagarán los relatos aparecidos en este corte temporal, y además también aquellos que dan muestra de los rasgos modernistas, aunque algunos se salgan ligeramente de estos límites temporales.

Con esto en mente, nos detenemos en la presentación de los autores concretos y sus relatos más significativos con el fin de proporcionar una visión panorámica de algunos cuentos que traslucen los nuevos modos de narrar. Aunque tuvimos un momento de duda sobre cómo presentar el material —si mostrar un listado de cuentos o atendernos más bien a los autores como eje organizador de los textos—, nos inclinamos por presentar a los escritores por orden de

nacimiento con sus cuentos más relevantes. Primero nos detenemos en aquellos escritores de la época más conocidos y estudiados. Luego nos referimos a otros autores que, aunque no menos importantes, pero quizás sí más desconocidos, se afilan entre los que traslucieron igualmente aquella nueva sensibilidad acorde con la renovación narrativa.

En definitiva, aunque no están todos los cuentos —tarea que requeriría un trabajo aparte—, sí mostramos una representación abundante de lo que queremos mostrar. También hemos de indicar que no se realiza un estudio detallado de los relatos, porque no es el objetivo de esta tesis, ya que como hemos señalado, no es el presente un trabajo de análisis sino de comprensión teórica y de propuesta metodológica.

En la nómina de autores comparecen primero los más representativos de la época: Miguel de Unamuno (1864 – 1936), Ramón del Valle-Inclán (1869 – 1936), Pío Baroja (1872 – 1956), José Martínez Ruíz, *Azorín* (1873 – 1967), Manuel Machado (1874 – 1947), Gabriel Miró (1879 – 1930), Ramón Pérez de Ayala (1880 – 1962), Juan Ramón Jiménez (1881 – 1958), Ramón Gómez de la Serna (1888 – 1963), Wenceslao Fernández Flórez (1885 – 1964), Pedro Salinas (1891 – 1951). Entre los menos conocidos cuya lectura nos llevó a incluirlos, aunque se haya considerado tangencial su importancia en la constitución del relato modernista encontramos a: Silverio Lanza (1856 – 1912), Salvador Rueda (1857 – 1933), José María Salaverría (1873 – 1940), Ramón María Tenreiro (1879 – 1938), José Francés (1883 – 1964), Alfonso Hernández Catá (1885 – 1940), Benjamín Jarnés (1888 – 1949).

0.4. La construcción de la interioridad

Entendemos por *construcción* el proceso de realizar algo mediante la utilización de unos elementos siguiendo unos métodos generales y una técnica particular. Lo esencial es pues que en el proceso se utilizan unos materiales de construcción y se sigue un procedimiento para elaborar el producto final. En nuestro caso el fenómeno resultante que analizamos es la interioridad, y observamos retrospectivamente cómo se la construye, es decir, observando el hecho de que el texto nos transmite una interioridad —bien del narrador o del personaje, de modo más o menos explícito— analizamos qué elementos y qué técnicas usa el autor para conseguir tal efecto. Quizás la garantía de eficacia en la construcción de cualquier objeto físico o abstracto resida en el acierto al elegir tanto el material como la técnica a seguir.

Este estudio partió de la exploración del papel de la interioridad y del interés de tal factor en la crítica literaria para determinar desde qué óptica afrontar nuestro estudio. Tras unas no muy satisfactorias —aunque no infructuosas— pesquisas en las principales orientaciones de crítica textual debido a la ausencia de interés directo por la interioridad en la narrativa tomamos

otro rumbo. Y por una cuestión de convencimiento personal de que la interioridad se realiza en el texto fundamentalmente a través de la voz, nos decidimos a la elaboración del tema desde una perspectiva narratológica que es la única línea de investigación que se dedica con eficacia al estudio teórico y metodológico de la voz. Nuestra hipótesis de que la interioridad del autor, del narrador y del personaje tiene en las voces su lugar natural de desarrollo, se expande progresivamente cobrando densidad narratológica a lo largo del trabajo. En la segunda parte se afrontará directamente la cuestión de la interioridad en la construcción narrativa desde la voz. Estudiando asimismo la interioridad desde la narratología es posible delimitar con precisión las posibilidades de filiación estética de las distintas técnicas narratológicas de la voz.

Aunque por parte de la crítica la indagación de la interioridad en el discurso narrativo de ficción se ha afrontado nula o vagamente, algunas corrientes de estudio de textos pseudoliterarias —no puramente de análisis lingüístico o literario— como las psicológicas o sociológicas han visualizado la impronta personal o colectiva en las producciones literarias y aunque realizan sus afirmaciones de modo que se alejan del texto para introducirse en cuestiones no estrictamente literarias, hemos encontrado algunos puntos que nos interesan recoger en este trabajo por lo que tienen de inspirador.

A través del análisis de la estructura de la ficción narrativa se intenta determinar cómo se manifiesta el mundo interior en los distintos estratos del texto. Primeramente, estudiamos la estructura del texto narrativo en sus niveles de *acción*, *relato* y *discurso*, tripartición propuesta por José Ángel García Landa (1998). En cada nivel establecemos algunas de las técnicas que transparentan directa o indirectamente la presencia de la interioridad del narrador o del personaje. Sirva de ejemplo, a nivel de la *acción* la técnica del argumento minimalista, a nivel del *relato*, las tramas simultáneas y los finales abiertos, y a nivel del *discurso*, todas aquellas relacionadas con la voz a la que se dedica el resto de los capítulos. La voz es uno de los constituyentes del *discurso*. Precisamente uno de los materiales de construcción de la interioridad que nos parece más efectivo y significativo en la ficción narrativa por su capacidad única de simular el mundo psíquico son las voces narrativas. Mediante una síntesis de teorías y metodologías variadas formulamos un sistema que da razón de las virtualidades de la voz tanto a nivel teórico como analítico. A pesar de ser la voz un elemento tan basilar, existe una cierta falta de consenso en su definición y uso metodológico, así que ante la imposibilidad de aplicar elementos sueltos de autores a nuestro estudio por no haber ninguno que calzara del todo con nuestras expectativas y objetivos, nos decidimos a elaborar una síntesis de definición teórica y una propuesta analítica.

Las claves de comprensión de la interioridad en el texto y de las innovaciones en la narrativa modernista, por tanto, se orquestan de modo particular a través de las distintas posibilidades técnicas de la voz narrativa. En consecuencia, no sólo nos detenemos en el estudio de la voz y sus posibilidades operativas, sino que también intentamos perfilar qué estrategias compositivas de la voz interior —Capítulo 6— fueron acreedoras de la renovación narrativa modernista. Como resultado paralelo, descubrimos que dentro de la generalidad de los relatos modernistas existen rasgos de categoría dentro del género que hace que se puedan subdividir en una tipología de relatos —Capítulo 7— cuyos contornos particulares se trazan entre otros sobre los usos particulares de la voz.

Aunque se acaba de ofrecer en este Capítulo Cero, un planteamiento de los temas principales y sus relaciones mutuas y una síntesis de los principales puntos sobre la construcción, las estrategias y la tipología resultante, recomendamos —en caso de querer saber con premura el resultado de este estudio prescindiendo de su largo proceso—, acudir a la parte final, donde mediante una recapitulación de los aspectos más destacados de la construcción de la interioridad en la estructura del texto, las voces interiores, su metodología de estudio, sus estrategias interiores y una tipología del relato modernista, se compilan los resultados del estudio y la confrontación final de las hipótesis postuladas.

Por último, es conveniente entender que, aunque concedamos una extrema importancia a la interioridad en la constitución de la estética del momento, no olvidamos que existieron otros tantos factores de influencia, y que en este trabajo se resalta la relevancia de la interioridad porque nos pareció ciertamente crucial. Al ser el tema de nuestro estudio nos centramos en ella como si fuera el único asunto, pero obviamos que el lector sabrá comprender que la incisividad del tema se debe más a un motivo de concentración analítica y de necesaria perspectiva en la indagación, que de convicción en la presencia única y absoluta de la interioridad en el fenómeno estético.

*

*

*

PRIMERA PARTE

1. LA INTERIORIDAD
2. MODERNISMO Y ESTÉTICA DE LA INTERIORIDAD
3. EL RELATO MODERNISTA

1. LA INTERIORIDAD

*La antropología filosófica,
o, como yo prefiero decir, el conocimiento del hombre,
tiene ante sí un tema, todavía no tocado por nadie y que fuera incitante acometer:
la tectónica de la persona, la estructura de la intimidad humana.
¿Cómo es la figura y la anatomía de lo que vagamente solemos llamar «alma»?*
Ortega y Gasset, 1946:II, 455

Hay en este capítulo una serie de temas de carácter contextual. El primero consiste en rastrear los principales hitos del pensamiento occidental en torno a la reflexión sobre la interioridad; el segundo es un intento de acotar teóricamente un concepto fenomenológico y operativo sobre la interioridad en sí; y el tercero es sobre la interioridad en el arte, en la narrativa y en el cuento. Los dos primeros subcapítulos constituyen un necesario marco, que de no aparecer en este trabajo quedarían en el aire cuestiones fundamentales, y cuyas bases había que dejar sentadas ya desde el principio. El tercero se relaciona directamente con la narrativa y es elemental en este estudio.

1.1. LA NOCIÓN DE INTERIORIDAD

La existencia y el reconocimiento de un ámbito interior en el hombre es una cuestión antigua como la humanidad misma, pues la constitución cognitiva e intelectual del ser humano, es una evidencia que lejos de ser discutida, ha sido fuente de numerosos escritos y reflexiones desde el punto de vista filosófico, religioso, psicológico y artístico.

La historia de la filosofía en su andadura a través de los siglos y por el extenso orbe del planeta desde sus inicios en la antigua Grecia, ha ido descubriendo progresivamente aspectos de la persona interior desde perspectivas distintas. Cada una aporta con sus parciales aciertos y desaciertos, y todas suman en su afán por entender al ser personal en el conjunto de la existencia. Nos ha parecido de interés indagar los aspectos profundos de la persona en los anales reflexivos de Occidente señalando a aquellos autores que han ponderado sobre la interioridad o sobre alguna de sus virtualidades —la razón, el alma, el espíritu, los sentimientos, la libertad, el inconsciente, la vivencia, etc. Un rastreo de la constancia escrita más significativa acerca del interés por esa dimensión interior, nos puede dar el marco necesario para definir uno de los elementos del presente trabajo: la interioridad en cuanto estructuradora de los fenómenos estéticos narrativos.

A lo largo de la historia se han propuesto básicamente dos enfoques metodológicos para el estudio antropológico. Cada uno de estos enfoques trata de entender qué es la persona en su conjunto, y reflejan de manera directa o indirecta una visión de la interioridad. García Cuadrado

(2006) habla de una *vía cosmológica* y otra *vía de la conciencia*. La *vía cosmológica* parte de un planteamiento clásico, situando al hombre como un ser en el mundo de la naturaleza, como un “animal racional” según la teoría hilemórfica propuesta por Aristóteles (*Sobre el alma*, III, 11, 434a 7), una única sustancia compuesta de alma y cuerpo. El alma es, pues, el principio que anima al cuerpo. El hombre destaca y se distingue de los demás seres por su racionalidad que impregna toda su actividad humana. Esta vía también se puede orientar al estudio del hombre en un plano meramente exterior o circunstancial, desde su dimensión material y corpórea que es analizable por las ciencias empíricas como la biología, la genética, la etnografía, la sociología, etc. Tales métodos científicos pese a que descubren aspectos importantes de la persona, parecen insuficientes para explicarlo en su esencia y en su individualidad. Este tipo de estudios aportan algo si tienen en cuenta que el hombre es un sujeto, una persona, con una dimensión espiritual que supera toda observación positiva. El estudio de este plano desprovisto de la mirada hacia el interior podría dar una visión demasiado parcial y puramente materialista de la persona.

La perspectiva metafísica es otra posibilidad de estudio del hombre por la vía cosmológica, aunque igualmente es insuficiente. La metafísica enriquece y dimensiona las demás visiones a través del conocimiento analógico, mediante la identificación de semejanzas y desemejanzas del ser humano con respecto a otros seres, y profundiza en la naturaleza de la persona desde un punto de vista ontológico (García Cuadrado, 2006:31). Con todo, esta vía, pese a ser de gran valor, no explica por entero fenómenos profundamente humanos del existir y no sólo del ser, pues como afirma Ortega y Gasset, «se propusieron exclusivamente hacer una física del alma, y por ello se interesaron sólo en descomponer ésta en sus elementos abstractos y genéricos» (Ortega y Gasset, 1966:III, 455).

La otra vía llamada *de la conciencia* se trata de un planteamiento más contemporáneo y entiende al hombre como un sujeto personal, interior, un espíritu encarnado. A diferencia de la *vía cosmológica*, resalta el carácter singular de la persona que no se explica del todo sólo a partir de categorías metafísicas, físicas o en comparación con otros seres. Se funda en una noción del hombre extraída de su experiencia de la libertad y de la intimidad personal. La exploración de la vivencia humana en un intento por acceder y describir los estados de conciencia del sujeto es un modo de entender al hombre desde la experimentación de sí mismo. Se sitúa en el área de una filosofía que busca captar y esclarecer el misterio de la individualidad personal desde su sentido existencial, imbuyéndose conceptualmente en la realidad humana desde su intimidad.

Es en la modernidad donde la filosofía instauro su interés por el sujeto, que se acrecienta hasta llegar a la etapa contemporánea en la que filósofos e intelectuales abordan el mundo no sólo desde el sujeto racional de Descartes, Kant o Hegel, sino desde la interioridad del individuo. Bergson, Husserl, Scheler y otros filósofos contemporáneos son muestra de ello. La aparición del método fenomenológico es una consecuencia directa del interés por afrontar el estudio del sujeto humano desde la propia vivencia interior, describiendo los fenómenos desde la subjetividad del individuo.

Este plano ha de contar con el complemento de los otros planos de la vía cosmológica para no caer o bien en un subjetivismo desmedido que olvida la posición de la persona en la realidad, o bien en un relativismo cognitivo que acabaría afectando los cimientos de veracidad del propio conocimiento al deslindarlo de la realidad. Para alcanzar el núcleo de la realidad vital indagada por las visiones intimistas y la metodología fenomenológica es necesario un trascender hacia un plano metafísico que fundamente la realidad espiritual del hombre desde una perspectiva ontológica y no sólo vital. Tales enfoques no se contradicen, sino que se tendrían que complementar mutuamente en planteamientos globales dando cuenta de la profunda y compleja realidad humana. Por tanto, el estudio de la interioridad se puede realizar desde perspectivas diversas y su interacción muestra con mayor acierto la complejidad de la persona.

Antes de intentar delimitar una noción de interioridad que sea base de nuestro estudio, nos ha parecido oportuno explorar en la historia del pensamiento algunos hitos teóricos fundantes que nos sitúen en la evolución madurativa del concepto de interioridad.

Para el desarrollo de este subcapítulo hemos acudido tanto a la fuente misma de los autores como a las síntesis de sus pensamientos elaboradas en las historias de la filosofía y de la cultura que se encuentran detalladas en la bibliografía. Al tratarse de contenidos sintéticos sin pretensión de exhaustividad, presentamos una muestra de lo más relevante a nuestro tema.

1.1.1. Antigüedad clásica: huellas de interioridad

En los inicios de la filosofía griega en el siglo VI a. C. encontramos algunas consideraciones que apuntan hacia el reconocimiento indirecto y en algunos casos directo de la interioridad. Tras el periodo presocrático caracterizado por un interés primordialmente cosmológico, aparecen un grupo de filósofos, los sofistas, para los que el problema del universo y la naturaleza pasa a un segundo plano y ponen como centro de su especulación al hombre. Fueron los primeros en reflexionar sobre la realidad humana, pero desde un punto de vista eminentemente pragmático, que no buscaba tanto un saber teórico, sino práctico: la educación.

El hecho de que no buscaran la verdad en sí, sino que usaban su discurso como medio para vivir y convertirse en educadores remunerados, hizo que recibieran numerosas críticas de los filósofos posteriores y se ganaran la fama, que aún pervive, de “falsos filósofos”. Aun así, pensadores como Protágoras (484 – 411 a. C.) y Gorgias (483 – 375 a. C.) fueron los primeros en reflexionar sobre el individuo y sus potencialidades operativas.

De esta época es igualmente la figura de Sócrates (c. 470 – 399 a. C.) conocido por su sabiduría y rectitud personal. Centrado también en la realidad humana, es Sócrates quien instaaura definitivamente en el alma el centro de la personalidad del hombre tanto en su dimensión intelectual como moral. Con sus aportaciones queda asentada la idea del individuo como fuente de la actuación personal, y lo hace poseedor de una interioridad individual al emplear términos como autodominio y libertad interior.

La filosofía griega posterior con Platón (c. 427 – 347 a. C.) y Aristóteles (c. 384 – 322 a. C.) indagaron en el componente interior humano desde una visión más ontológica que vivencial para explicar lo propio del hombre frente a otros seres. En lo concerniente a la idea de hombre y alma, para Platón el hombre es sobre todo su alma. Mientras el alma pertenece al plano de lo suprasensible, el cuerpo es de naturaleza sensible. Se trata de una visión radicalmente dualista del hombre que se encuadra en su teoría sobre las Ideas. Las Ideas trascienden al mundo físico y tienen realidad por sí mismas y en sí mismas, y el hombre las conoce sólo en virtud de su alma, que antes de su unión con el cuerpo tuvo conocimiento de ellas. El conocimiento sería pues una especie de recuerdo, *anámnesis*, un volver a algo que estaba presente en el interior del alma. El alma sería contenido del cuerpo, pero uno y otro, alma y cuerpo, no se corresponden de modo necesario. Al no tratar de la individualidad y unicidad del alma, queda en entredicho la interioridad. El alma en su explicación gnoseológica de corte órfico-pitagórico se presta a la transmigración. Notamos en Platón la ausencia de una interioridad consciente, individual e intransferible operadora de una identidad personal.

Es, sin embargo, de importancia capital la visión aristotélica del alma como base metafísica de la interioridad. El hombre observado como un “animal racional” (Aristóteles, *Sobre el alma*, III, 11, 434a 7) según su teoría hilemórfica, nos presenta un ser de una única sustancia compuesta de alma y cuerpo. Alma es «aquello por lo que vivimos, sentimos y entendemos» (Aristóteles, *Sobre el alma*, II, 1, 412 A 15-28). El alma es, pues, principio vital que anima al cuerpo siendo fundamento de su racionalidad y del conjunto de sus operaciones vitales. A diferencia de Platón, Aristóteles considera el alma como algo intrínsecamente unido al cuerpo, siendo su principio formal y de este modo propugna la unidad del ser vivo, y en su caso, del ser humano. El hombre posee las funciones fundamentales de la vida, tanto las de

carácter vegetativo —, la nutrición, el crecimiento y la reproducción—, como las de carácter sensitivo y motriz —las sensaciones, las pasiones y el movimiento— y de modo exclusivo posee las de carácter intelectual —el conocimiento, la deliberación y la elección.

Para encontrar las raíces de la interioridad, nos interesa de modo especial el grado superior de vida que se encuentra en el hombre cuya forma sustancial es el alma intelectual. Al propugnar que el intelecto es la facultad capaz de captar las formas inteligibles de las cosas, pudiendo conocer todas las realidades en su universalidad y necesidad, ofrece una visión del entendimiento desde la realidad. Pero en sus obras recogidas en *Órganon* propone una serie de criterios que muestran cómo procede el pensamiento humano en su estructura de razonamientos y los objetos que puede contener. Distingue tres operaciones fundamentales del conocimiento humano: la *simple aprehensión*, mediante la que se obtienen los conceptos y se capta la naturaleza de las cosas, el *juicio*, cuya operación consiste en relacionar los conceptos, y el *raciocinio*, consistente en la reflexión por la que se va de juicios conocidos a juicios desconocidos. La interioridad se movería en el nivel de conocimiento y reflexión, que presupone las operaciones intelectuales anteriores de simple aprehensión. Ciertamente Aristóteles ofrece una explicación del hombre desde una perspectiva más bien ontológica en cuanto lo observa en su entidad. No queda resuelto cómo se integra el papel de la libertad, los afectos, la voluntad, etc. necesarios para una visión cabal de la *interioridad*. En él aún no existe lo que actualmente se entiende por conciencia, sino más bien un término parecido *syneidesis* referido al fenómeno del darse cuenta o tener conciencia de algo. En definitiva, Aristóteles no tematiza la conciencia en sí, pues se inclina más bien al sujeto en sus capacidades cognitivas y sus objetos. Será pasado los siglos cuando las visiones vitalistas y existenciales observen el alma desde la experiencia individual o colectiva, como autoconciencia. No obstante, a estas visiones posteriores les falta con frecuencia un sustento de definición sobre la naturaleza de los mundos interiores que los ponga en relación y los explique desde lo que realmente son en el hombre. Aristóteles y la filosofía por él inaugurada, procuraron delimitar de modo profundo estas cuestiones, aunque fueron objeto de crítica por parte de filósofos no inclinados a la metafísica.

En los últimos siglos anteriores a nuestra era, en Occidente, el imperio inaugurado por Alejandro Magno (+323 a. C.) extendió la cultura helénica por el Mediterráneo. En este periodo que llega hasta el año 47 a. C. con la caída del antiguo imperio alejandrino ante el ejército romano, se extendieron escuelas filosóficas como la epicúrea, la estoica y la escéptica, escuelas de interés en su momento por sus propuestas de moral práctica, de búsqueda de la felicidad y

de una conciencia mayor del hombre como individuo, pero sin pretensiones de entender la realidad en su extensión y complejidad, y sin interés por el hombre como ser interior.

La filosofía posterior durante la presencia del imperio romano fue una suma de las corrientes helénicas anteriores y así surgieron el neopitagorismo, el estoicismo romano de Seneca (2 a. C. – 65 d. C.), el cinismo de Dión Crisóstomo y Demetrio (s. I – II d. C.), en el s. I d. C. la teocrisis —mezcla de dioses—, y la gnosis —conocimiento de un Dios absolutamente trascendente—; en los s. II y III d. C. la literatura hermética —oráculos del dios egipcio Toth (Hermes griego)— y del neoplatonismo en la escuela alejandrina de Ammonio Sakkas, maestro de Filón, y que fue decisivo para la concepción del alma de Plotino. Independientemente de las diferencias entre las escuelas, una nota común de todas es la fuerte tendencia hacia el eclecticismo, pues toman y reúnen elementos de otras corrientes filosóficas con la intención de armonizarlos con los propios, dando lugar a una fusión de doctrinas filosóficas y religiosas de origen oriental que en una búsqueda de lo profundo inauguran el estilo común de las filosofías orientales que perdura hasta hoy. Las filosofías orientales centran su eje de operación en el interior del hombre a través de la meditación, poniéndolo en contacto con otras realidades que proporcionan al hombre la felicidad y la armonía. Las más conocidas son el budismo (Gautama Buda, c. 563/480 – c. 483/400 a. C.), confucianismo (Confucio 551 – 479 a. C.), taoísmo y mohísmo (Mozi, c. 468 – c. 391 a. C.). Tanto en unas como en otras se infiere una concepción del hombre y su interioridad hacia ámbitos trascendentes y vinculados a la existencia de un ser superior, Dios o la Naturaleza.

A partir del s. I en Occidente hasta la modernidad iniciada en el siglo XV, la reflexión sobre el alma humana y sus potencialidades se orientan hacia el conocimiento de Dios, gracias al surgimiento del cristianismo, una rama del judaísmo que se constituye en una religión independiente. La religión en sus grandes vertientes judía, cristiana y musulmana postulan el incuestionable componente espiritual y trascendente de la persona. Tanto en su dimensión operativa a través de la oración, la meditación y la reflexión, como en su descripción teórica al explicar la espiritualidad desde la naturaleza trascendental de la persona que la facultan para un trato personal con Dios, la interioridad juega un papel fundamental para entender al mismo hombre y al mundo.

Un aspecto sobre el que hasta el momento la filosofía no logró pronunciarse explícitamente fue la posibilidad de infinito del alma humana, intuita por muchos pensadores también posteriormente, pero no abordada como tal. La llegada del cristianismo marcó la filosofía de modo radical en los siglos iniciales del primer milenio. Nos interesa mostrar aquí el primer intento de mostrar al hombre con un espíritu humano infinito. La apertura del hombre

al infinito es algo básico cuando la existencia de Dios es una evidencia existencial. Su fundamentación filosófica partió de Gregorio de Nisa (335 – 394 d. C.) que explica de modo explícito partiendo de la distinción platónica entre la realidad inteligible y la sensible, para luego separarse de ella. El espíritu humano es finitud que se abre al infinito. Lo que distingue al hombre de las demás criaturas igualmente finitas es tal apertura al infinito. Los conceptos de *movimiento* y *diastema* —como extensión espacio-temporal en que todo movimiento se realiza—, en este autor no son sólo categorías físicas, sino también ontológicas. El *diastema* establece el grado de ser, por tanto, el límite y el nivel de participación de la criatura en el Creador. Sólo Dios es por naturaleza *adiastatos*, es decir, atemporal e inextenso. El hombre se distingue de la realidad sensible por la dimensión espiritual de su alma. El hombre, a diferencia de los demás seres, puede tomar conciencia de su natural finitud. La percepción del límite se alcanza tan sólo desde la posibilidad de lo ilimitado. Existe un profundo contraste entre sus ansias de infinito y las posibilidades limitadas de su existencia. Si el *diastema* —entendida como distancia y extensión, condición necesaria de todo movimiento— de toda criatura marca su finitud, el *diastema* del hombre, su distancia del ser divino, a la vez que lo limita en su esencia le da la posibilidad de trascenderla.

La experiencia de tal distancia permite al hombre buscar más allá de sus fronteras espaciotemporales que den sentido al conjunto de su realidad. El hombre al estar constitutivamente abierto al infinito es capaz de realizar obras que le superen en su temporalidad y espacialidad, pero todas se supeditan a la interioridad individual. El hombre se distingue, pues, de la realidad sensible y la trasciende por la dimensión espiritual de su alma. Expresiones de esta trascendencia de esa dimensión a nivel de la operatividad humana son las de carácter inmanente —que permanecen en el interior del sujeto: el conocimiento, la reflexión, la tarea de educación y enseñanza, la investigación, la invención, la oración, la meditación, etc. Otras igualmente deudoras de su trascendencia, no quedan en el interior del sujeto, sino que se expande hacia el exterior como sucede en el arte, que es una manifestación de esa dimensión que permite al hombre percibir la realidad propia y el entorno a través de la recreación —en el caso del artista— y de la vivencia estética percibida —en el caso del individuo receptor.

No podemos dejar de mencionar a San Agustín de Hipona (354 – 430) que en su búsqueda de certeza interior, se dice que fue un “precedente” de Descartes. Afirmaba que la mente cuando duda es consciente de sí misma, llegando a afirmar: *si enim fallor, sum* —esto es, *si me engaño, existo*—. Funda la seguridad de la verdad en el interior del hombre *in interiore homine habitat veritas* —en el interior del hombre habita la verdad—, pues el encuentro con la verdad y con Dios se produce siempre y sólo en el corazón del hombre, aunque iluminado

por la luz de Dios. Sus escritos de carácter autobiográfico son muestra de una interioridad activa y no sólo hace fenomenología temprana de los movimientos de la interioridad, sino que ponen las bases de lo que será el género del diario íntimo con técnicas avanzadas para su época, como la del monólogo interior y la «corriente de conciencia».

El pensamiento medieval posterior entendería la conciencia en un sentido moral y psicológico, considerándose la conciencia como la dimensión reflexiva del conocimiento en su relación con la realidad. Tomás de Aquino (c. 1225 – 1274) toma la definición nominal de conciencia —*cum-sciencia*—, y se basa en la definición de Orígenes (c. 184 – c. 253) para entenderla en su relación con la verdad. El concepto clásico de verdad, como adecuación del pensamiento a la realidad, presupone la dimensión reflexiva, pues para saber algo es necesario saber que se sabe. Mientras el pensamiento clásico no llega a tematizar la conciencia, en la escolástica sí que se constituye ya en un aspecto importante para considerar al ser personal, pero la noción aún no tiene el desarrollo ni la extensión que alcanzará en las épocas posteriores.

1.1.2. Modernidad: una cosmología antropocéntrica

Un momento decisivo en el mundo occidental fue la llegada de la modernidad. Vinculado a importantes acontecimientos ocurridos en el siglo XV, la historia general sitúa el inicio de la edad moderna en torno a fechas como la caída de Constantinopla (1453), y el año del descubrimiento de América (1492), coincidente con el fin de la Reconquista en la península Ibérica. En los primeros años de la modernidad, que median entre las fechas mencionadas hasta 1637, año en que Descartes, iniciador de la filosofía moderna, publica su *Discurso del método*, tuvo lugar un fenómeno cultural que hizo resurgir el espíritu clásico y un interés prioritario hace el hombre, trasladando a toda una civilización del teocentrismo dominante durante el medioevo al antropocentrismo.

El Renacimiento con la recuperación de la antigüedad grecolatina surgió en Italia como consecuencia de la labor filosófica y de traducción de los griegos realizada sobre todo en Florencia. Las nuevas tendencias surgidas en torno a las filosofías de Platón y Aristóteles, concedió una reorientación a la filosofía y a la cultura en general, interesándose más por las cuestiones en torno al hombre, dejando en un segundo plano las de Dios. Sustituyendo al teocentrismo que impregnó la sociedad y la cultura durante la edad media, aparece el antropocentrismo convirtiéndose en la clave de la nueva cultura. Es lo que se denominó el Humanismo renacentista, que se extendió por el continente e impregnó las producciones artísticas y literarias del nuevo espíritu del momento caracterizado por hacer del sujeto y de la subjetividad el centro de interés.

Tras esta primera etapa humanista y renacentista apareció la Ilustración, un fenómeno cultural eminentemente europeo marcado por el culto a la razón, creando un paradigma general extendido no sólo al pensamiento, sino a la cultura, la ciencia, el arte y la sociedad del momento. Se podría decir que fue una modalidad del antropocentrismo moderno que se restringe a una zona del sujeto: la racionalidad. El racionalismo continental y el empirismo británico ponen al sujeto cognoscente en el centro de la especulación filosófica. Esto se tradujo en la aparición de unas nuevas coordenadas que dominaría Occidente hasta nuestros días: el protagonismo de la razón, el antropocentrismo inmanentista, el espíritu de libertad individual, la primacía de las ciencias experimentales y del progreso. El hombre comenzó a ser fundamento de lo existente a nivel teórico y a nivel operativo en cuanto medida y fin, como fuerza de dominación de la realidad.

Fue Descartes (1637) con su *Cogito, ergo sum* y un siglo después Kant (1781) con su Sujeto trascendental los que provocaron el llamado giro cosmológico de la filosofía y del paradigma cultural. A finales del siglo XVIII el hombre ilustrado con la fuerza de su razón se sentía cada vez más señor de mundo a través de la ciencia y el progreso. Se pretendieron realizar reformas sociales y políticas que superaran los estilos de pensamiento y vida heredados de épocas consideradas como no racionales.

Pero ya el mismo Kant percibió los límites de la razón en sus críticas, y llegaría el romanticismo como reacción crítica a la radicalidad de la razón que había puesto entre paréntesis el esencial componente de la vida, renaciendo en los intelectuales sentimientos de simpatía por las tradiciones nacionales y los ideales religiosos. Romanticismo e Idealismo parece superar al Racionalismo ilustrado: el Romanticismo llegando a veces a extremos irracionales y el Idealismo completando el proyecto moderno concentrado en la subjetividad, pero llevando al extremo el ideal del sujeto absoluto.

Siendo la modernidad en sus distintas fases el periodo en el que se ponen los cimientos del mundo occidental contemporáneo, interesa observar algunas visiones formuladas directas o indirectamente sobre la interioridad. Esta indagación nos puede facilitar comprender la posterior aparición de la psicología y el interés filosófico por el individuo que dominó la reflexión y el arte de principios de siglo XX.

Descartes (1596 – 1650) y la certeza intelectual

Hasta la época del Racionalismo, la filosofía había centrado sus esfuerzos en explicar la realidad desde una metafísica del ser. A partir de Descartes el pensamiento moderno se orienta hacia una metafísica del sujeto. Se abandona entonces dos de las bases en las que se había

apoyado decenas de siglos la filosofía, a saber, lo real como fundamento del conocer y la veracidad del mismo conocer.

En Descartes observamos que en su afán por buscar evidencias intelectuales que avalen alguna verdad enteramente cierta sobre la que apoyar la filosofía y la ciencia, vuelve los ojos a su propio pensamiento encontrando como certeza indudable su propio pensar en primera persona —*cogito*, pienso—. La conclusión que sigue a esta afirmación —*ergo sum*, luego existo— dinamita toda una filosofía que proponía la realidad objetiva —en cuanto distinta a la subjetiva o mental— como fundamento del ser. Descartes invierte el orden y coloca como primera evidencia, la subjetiva, es decir, su pensar mismo consciente de estar pensando.

La proposición *cogito, ergo sum*, ciertamente nos parece que olvida algunos juicios intermedios o premisas anteriores que matizarían la radicalidad con la que coloca el pensamiento como fundamento del ser. El pensar requiere un acto anterior de existir, y por tanto no es el acto fundante de la existencia, como él lo formula. De este modo, el *cogito, ergo sum*, no podría ser la primera verdad ni el eslabón fundante de una cadena de verdades indudables.

No obstante, el descubrimiento explícito de ese recinto interior fue un logro del que se ha alimentado el pensamiento posterior. Cuando hablamos de *interioridad* nos referimos a este punto de autoconciencia que llega al propio yo, un yo sólo conocido por uno mismo cuando se hace autoconsciente.

Kant (1724 – 1804) y el subjetivismo cognitivo

Frente a la incuestionable inteligibilidad radical de lo real y la veracidad natural de las potencias cognitivas, que habían sido quebrantadas con la filosofía cartesiana, Kant da un paso adelante en la metafísica del sujeto e inaugura el punto de vista trascendental.

Kant propone un nuevo método para que la metafísica hallara un camino seguro como ciencia. Al principio intentó conciliar la razón —racionalismo— y la experiencia —empirismo—, pero al considerarlos plenos de contradicciones decide tomar un camino distinto y se introduce en el contenido de la propia conciencia para averiguar hasta dónde podría llegar el conocer humano por sí solo, indagando qué hay en el entendimiento que le permite formular leyes universales y necesarias acerca de lo contingente. De este modo, el sujeto individual se transforma en un sujeto trascendental, siendo éste un conjunto de estructuras *a priori* que hacen posible el conocimiento del objeto.

Si para la filosofía clásica la verdad es la adecuación del intelecto a la cosa y Descartes la considera desde la claridad y distinción con las que las ideas aparecen en el sujeto consciente, Kant propone la verdad como la conformidad del objeto con las leyes subjetivas del

conocimiento, con lo que se inaugura el idealismo trascendental. La impronta de esta visión estará presente de manera más o menos consciente en la mayoría de los sistemas filosóficos e ideológicos posteriores. El sujeto es quien pone la objetividad en el objeto. El hombre es considerado radicalmente como sujeto, y el cosmos se presenta unificado como objeto del saber humano.

Junto a la reflexión sobre el modo en que el hombre conoce, y como consecuencia necesaria de estos planteamientos, Kant se pregunta sobre qué es el hombre y qué le caracteriza frente a los demás seres. Un momento estelar de la analítica trascendental en la percepción trascendental contenida es el *Ich denke* —Yo pienso— que nos acerca al *cogito* cartesiano, más esta autoconciencia no es un sujeto psicológico, sino la estructura del pensar que desarrolla la función unificadora ulterior de las doce categorías que postula.

La conclusión a la que llega es que el hombre es un yo y que la posibilidad de esta autoconciencia marca la diferencia respecto a toda realidad. «El hecho de que el hombre puede tener un yo en su representación, lo eleva infinitamente por encima de todos los seres que viven sobre la tierra. Por ello, el hombre es una persona, y, a causa de la unidad de la conciencia, es una sola e idéntica persona en medio de todos los cambios que le pueden sobrevenir. Es decir, es un ser distinto totalmente en categoría y dignidad de las cosas, entre los cuales están los animales carentes de razón [...]» (Kant, Ak VII, 127 en Arregui, 1992:41).

Kant nos da una justificación de la existencia de la interioridad desde el punto de vista racional, y como experiencia la presenta como autoconciencia de una ley moral. Si bien su papel fue de importancia capital, observamos al igual que en Descartes y en general la filosofía de la ilustración, un interés demasiado teórico por la subjetividad racional que parece obviar u olvidar el papel de otras potencias humanas que completan el conjunto de la interioridad.

Estos filósofos perciben al individuo desde la teoría y no desde la vida. Mientras que la razón y la libertad necesariamente tendrían que conducir a la vida, en la reflexión ilustrada son conceptos abstractos que se mueven en esferas desconectadas del vivir. Será el Romanticismo el que reclame una renovación de estos términos que vuelvan a unir pensamiento y realidad vital.

Hegel (1770 – 1831) y la radicalidad de la idea

Hegel con su idealismo alcanzará el nivel máximo de subjetividad a través de la razón infinita en el sujeto absoluto. Observar la aportación realizada por Hegel a la interioridad, transita necesariamente por la deuda contraída con los anteriores filósofos de la Ilustración sin los que es imposible entender el idealismo hegeliano. Uno de los pilares sobre el que se asienta

la filosofía hegeliana es la necesaria unidad entre lo ideal y lo real. Su tesis principal fue que la realidad completa es racional y susceptible de ser expresada en conceptos. Lo real es racional y lo racional es real. Con su sistema filosófico consideró haber solucionado todos los misterios de la naturaleza y de la historia.

Una contribución interesante de Hegel es la inserción de la libertad como componente esencial del espíritu. Para elaborarlo adopta la noción del hombre como ser espiritual libre de valor infinito, señalando que es una aportación del cristianismo. Añade que el espíritu al estar destinado a tener una relación absoluta con Dios y al morar Éste en él, hace que el hombre esté destinado a la suma libertad. En cualquier caso, el Dios de Hegel es el Espíritu Absoluto, de raíz racionalista cuya entidad se reduce a una Idea.

Es importante cómo en su *Fenomenología del espíritu* (1807) pretende mostrar la dialéctica interna de la conciencia. Ésta se eleva a través de un proceso de reflexión, desde la certeza sensible —es decir, el saber más inferior— hasta el nivel superior del saber absoluto, que es la filosofía. Muestra así las diversas etapas que supera el espíritu. En el fondo hace ver que toda la realidad se encuentra en el sujeto y que lo verdadero no sólo es como sustancia sino también como sujeto. Una de las características principales del espíritu es la autoreferencialidad, la libertad de no depender de otro, y junto a ésta, la universalidad: el espíritu se puede manifestar en múltiples particulares. Es espíritu se realiza en el hombre, que se eleva por encima de la individualidad, llegando a la universalidad, al conocimiento de sí mismo. El Espíritu Absoluto se manifiesta a través del hombre y de su historia.

Resulta de interés describir aunque sea brevemente estas etapas por el grado de interioridad que pretenden alcanzar y que serán quizás presupuesto de posteriores concepciones enraizadas en ella. La etapa inicial está constituida por la *conciencia* en el sentido gnoseológico, en cuanto conocimiento del mundo. La segunda es la *autoconciencia*, en la que la conciencia se capta así misma, ve en ella misma la realidad y tiene certeza de su propio ser. En este nivel capta la alteridad frente a la comunidad de otros espíritus en la sociedad. La tercera fase es una síntesis entre conciencia y autoconciencia, que denomina *razón*. Aquí la conciencia individual se eleva hasta la razón universal o conciencia absoluta, asumiendo en sí la realidad toda. En la siguiente etapa sobre el *espíritu* estudia la relación entre ley humana y ley divina, la libertad y la conciencia religiosa. En la siguiente sección se dedica a la *religión* y su historia fenomenológica ideal y cronológica. Y por último se accede al *saber absoluto* que es la filosofía con la que culmina la fenomenología del espíritu. Arte y religión son para Hegel formas inferiores de la autoconciencia, son una preparación para alcanzar el saber absoluto. Es en este nivel donde se logra la forma superior de autoconciencia, pues el espíritu se ha conocido a sí

como identidad de ser y que la realidad de las cosas no es distinta de él mismo. Es el Espíritu absoluto, en sí y para sí.

Quizás los dos primeros niveles de conciencia y autoconciencia son los más similares a un sentido intuitivo sobre la interioridad. La razón como conciencia absoluta en la razón, parece no dar respuesta satisfactoria al modo en cómo el mundo existe fuera del individuo, pues para Hegel existe sólo como idea.

La reacción al racionalismo: el materialismo y los vitalismos.

Hegel puso punto final al racionalismo al propugnar un idealismo radical donde la realidad se fundía con la razón. Surgieron pues autores con propuestas antihegelianas o como reacción al intelectualismo vigente de tipo lógico-racionalista. Así aparecerán figuras como las de Schopenhauer (1788 – 1860), Feuerbach (1804 – 1872), Kierkegaard (1813 – 1855), Marx (1818 – 1883) y Nietzsche (1844 – 1900), que proponen sus ideas desde otras ópticas alejadas de la puramente racional. Surgen, por un lado, el vitalismo y existencialismo y, por otro, el radical materialismo y el positivismo de Auguste Comte (1798 – 1857). Estos filósofos más que una explicación de la realidad fruto de una búsqueda filosófica, ofrecen una justificación o interpretación del mundo, de la vida, de la religión, con cierto interés lógico pero basadas en una absolutización de un aspecto parcial de la existencia humana.

Las versiones de la persona y su interioridad en cada uno de estos autores se orientan más bien como base de un pensamiento y no como interés en sí por el alma, la razón o la intimidad. En su mayoría ejercieron una influencia en la cultura y la sociedad posterior innegable. Hemos de señalar que la filosofía existencialista y vitalista inaugurada en esta época deja ver una más amplia profundidad de pensamiento tras las crisis que atraviesan estos autores en su confrontación con la existencia. Empujarán la puerta hacia nuevas visiones del hombre tanto desde la irracionalidad y la radicalización de la libertad como desde la reacción opuesta hacia una trascendencia que conectan con visiones más personales y humanas del individuo.

1.1.3. Contemporáneos: el despertar del interés por la interioridad

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX surgiría un interés especial de distinto signo por la existencia en su versión interior. Esto desembocaría en un despertar del gusto por el psiquismo y la consiguiente aparición estandarizada de las ciencias psicológicas con renombrados autores como William James (1842 – 1910), Sigmund Freud (1856 – 1939), Carl Gustav Jung (1857 – 1961) y otros. Las nuevas orientaciones de la exploración filosófica ajena ya a los racionalismos y vitalismos existencialistas se acercan a las vivencias y a la persona en su interioridad. Surgen movimientos como el espiritualismo francés de Henri Bergson (1859 –

1941) y de Maurice Blondel (1861 – 1949), el neotomismo de Jacques Maritain (1882 – 1973) y Étienne Gilson (1884 – 1978), la fenomenología de Edmund Husserl (1859 – 1938), Max Scheler (1874 – 1928) y Martin Heidegger (1889 – 1976) por citar a conocidos y reconocidos. En general, se observa a lo largo de la historia un interés reflexivo que se centra progresivamente en cuestiones antropológicas cada vez más especializadas, dejando de lado las cosmológicas y las justificaciones globales del hombre y del mundo. En esta etapa la reflexión se traslada a la vida interior del individuo y desde él se construye el todo interior del hombre, pero no con la impronta racionalista de la ilustración ni el sentimentalismo romántico ni el dramatismo vitalista, sino desde una óptica que arranca de la vivencia psicológica.

Bergson (1859 – 1941) y el espiritualismo

A finales del siglo XIX, la filosofía dio un considerable giro, alejándose de los racionalismos, idealismos, vitalismos, cientifismos y sobre todo del positivismo decimonónico, tomando un curso más psicologista e interiorista. El pensamiento francés se mueve en este ambiente reaccionario contra el positivismo y contra los sistemas idealistas alemanes, y redirigieron la reflexión al tema clásico del alma espiritual y de la persona individual abierta a la trascendencia. Fazio (2004) afirma que más que una corriente de pensamiento se trató de una actitud filosófica que denomina *espiritualismo*. Señala como elementos comunes de estos autores, por un lado, la imposibilidad de reducir el hombre a mera naturaleza —claramente antipositivista— y la consideración de que la filosofía no puede ser absorbida por la ciencia. Para ellos el hombre es interioridad y libertad, conciencia y reflexión. Se inclinan hacia una metafísica entendiéndola como conocimiento de la interioridad (Fazio, 2004:265).

Precursores de este cambio de orientación, en medio del materialismo imperante, fueron filósofos como Maine de Biran (1766 – 1824) y Felix Ravaisson (1813 – 1900) con su filosofía de la libertad. Maine de Biran se orientó «hacia una reflexión sobre la conciencia humana, y destacó la importancia de la experiencia interior y de la espontaneidad activa o volitiva del sujeto, en cuanto caminos para penetrar la realidad» (Cruz, 1991:124). Felix Ravaisson, uno de los promotores del llamado *movimiento espiritualista*, maestro de Bergson, distinguió ya dos planos en la realidad. Por un lado, el del espacio, propio de la materia, en el que indaga la ciencia natural, y otro, el del tiempo, propio de lo dinámico y espontáneo, concerniente a la vida, y que es aprehensible sólo en la experiencia interior. «El constitutivo último de la realidad pertenece a la esfera de lo vivo y dinámico, y, por lo tanto, la verdad sólo se alcanza cumplidamente en la interiorización en el contacto inmediato e intuitivo» (Cruz, 1991:124).

Henri Bergson (1859 – 1941) se convirtió en una figura fundamental en el desarrollo del pensamiento sobre la *interioridad*. Gracias a su atractiva personalidad y a sus clases y escritos dejó una huella profunda con su novedosa metafísica vitalista que se oponía al mecanicismo y materialismo imperante en el ambiente cultural francés de la época. Varios son los campos de reflexión esenciales para entender el pensamiento de Bergson. Pone la ciencia frente a la filosofía. La filosofía se realiza en el tiempo de la intuición interior y el yo que interactúan entre sí, orientadas hacia un mismo propósito y fundadas en un igual principio: la interioridad como centro de conocimiento de la verdad existencial. Aquí ya no es la razón de la que hablaba la Ilustración y el Idealismo, sino la interioridad como yo vital más cerca de la fenomenología que de la abstracción.

Según Bergson, mientras la ciencia se limita a un conocimiento extrínseco y meramente descriptivo del mundo dejando de lado lo íntimo y esencial, al conocimiento de la realidad se accede desde dentro, desde el interior del individuo que la vive. La ciencia estudia el mundo material, la metafísica se ocupa del espíritu. Una de las consecuencias de la insuficiencia de la ciencia para captar la realidad la descubre al estudiar el concepto de tiempo en la ciencia. Entendió que el tiempo de la ciencia carecía de temporalidad. Tal como lo usa la ciencia, el tiempo no dura. La ciencia no es capaz de comprender el tiempo, pues lo concibe según el modo de ser del espacio, y no según la temporalidad en sí. Lo explica afirmando que los objetos físicos se conocen mediante una percepción externa general y espacializada, como ocupando un lugar en el espacio, en un entorno vacío y homogéneo, en el que se introducen elementos yuxtapuestos. En tal contexto no existe duración sino sólo sustitución de unidades cuya entidad es completa en sí. Así la misma idea de tiempo es espacializada, un modo de ser del espacio, carente de duración.

Este tipo de conocimiento es útil a las ciencias biológicas y a la vida práctica, pero no resulta apropiado para alcanzar la realidad. La realidad es dinamismo, corriente constante de formas dispares e irrepetibles. Razona, pues, que la filosofía basándose en la intuición es la que hace posible lograr esa unidad de lo real. El objeto de la intuición es el movimiento, la duración, el devenir, el cambio, que se conoce a través de la conciencia inmediata o percepción directa en el ámbito interior de la vida consciente. La duración pura no es, para Bergson, espacializada. Duración significa memoria del pasado y anticipo del futuro, que dan continuidad de movimiento, donde las diferenciaciones no son cuantitativas sino cualitativas. La ciencia es incapaz de captar el tiempo. Sólo se capta la temporalidad real cuando la observación deja de ser externa y se introduce en el fluir del ser mismo. Esto es la intuición, que es por esencia interior, experiencia y conciencia inmediata del propio yo. Ese yo se ofrece como duración y

es la verdadera realidad del tiempo. Lo que se nos da de modo inmediato es la intuición del yo, pero un yo como duración. La duración real del yo es el flujo constante de cambios de carácter cualitativo, no cuantitativo, un conjunto de momentos que se fusionan manteniéndose y desarrollándose en un continuo movimiento que aglutina lo vivido, el momento y la proyección. Es la experiencia interior como duración continua y heterogénea.

En definitiva, la ciencia no logra un conocimiento último y absoluto y se cierra únicamente a lo externo. La filosofía aporta el conocimiento metafísico contenido en el interior de la realidad. Lo interno sólo puede ser aprehendido por la vida de la conciencia a través de la intuición, distinto al método de la razón discursiva y conceptual de la ciencia.

La duración pura —*durée*— es expresión de la vida del yo más profundo. Para captar el tiempo como duración es necesario deshacerse del hábito de aplicar a la observación interior los modelos del análisis exterior aplicado por la inteligencia. Los estados de conciencia son cualidad no cantidad, significan duración no sucesión. Los estados del yo no se suceden en una progresión en serie, sino que aparecen fundidos en nuevas virtualidades. Así mientras la inteligencia penetra en lo externo y es instrumento de la ciencia, para alcanzar el conocimiento de lo vivo y cambiante se hace necesaria la reflexión, así por intuición se entra en contacto íntimo con lo real como un acto de conocimiento, liberado de todo análisis.

Bergson niega la identificación entre conciencia y cerebro propugnada por los determinismos psicológicos. La vida mental en sí misma trasciende lo orgánico y por tanto no es un producto de la actividad cerebral. El cuerpo es un instrumento de la operatividad del psiquismo humano. Lo explica al desarrollar su idea acerca de la memoria. Distingue la memoria pura y la memoria hábito, siendo la primera propia del espíritu y la segunda del cuerpo. La pura conserva las vivencias y sucesos, el pasado integrado en la vida del yo, siendo esencialmente duración. La memoria hábito es la que guarda los mecanismos permanentes de la acción y reacción, disposiciones y esquemas operativos fijos, sirviendo a la memoria pura en el momento de la acción. La inteligencia se ordena a captar el entorno, la utilidad, y por su originaria orientación práctica conduce a una visión alterada de la realidad. Sin embargo, no implica que haya de ser sustituida por la intuición totalmente, pues el contenido de la intuición necesita de la inteligencia para ser expresado y hacer filosofía. La intuición representa lo dinámico y vivificante y la inteligencia el medio de explicación y fijeza.

Con Bergson observamos que, para descubrir el constitutivo íntimo de lo real, se ha de sondear en el interior personal. Bergson pone las bases de una filosofía intimista donde el yo y la realidad se encuentran en el recinto de la interioridad.

Freud (1856 – 1939) y el psicoanálisis

El espacio dedicado en este trabajo a Sigmund Freud y a su psicoanálisis responde más bien a un deber teórico que a una necesidad práctica, pues sus teorías son propiamente del terreno de la psiquiatría. Pero el papel de Freud trascendió el ámbito de su propia ciencia y lo que inicialmente fue un método de investigación y terapia para enfermedades mentales, se transformó en una antropología general que influyó en otras áreas del saber y hacer humano. La investigación sobre el comportamiento humano desde el inconsciente es de importancia en el nacimiento del psicoanálisis que pretende explicar la interioridad desde las zonas subliminales de la mente.

Freud distingue planos en la psique humana, uno superior, que es el de la actividad consciente y otro que cataloga como fondo inconsciente. En este último, afirma, se halla el fundamento psicológico del hombre. El proceso de la conducta es el recorrido de lo inconsciente a lo consciente, que mientras emerge sin resistencia no existe alteración patológica. De este modo, el yo busca saciar los apetitos que proceden del inconsciente. Mas cuando las inclinaciones se presentan a la conciencia como conflictivas, y las reprime, se produce una inversión que va de lo consciente a lo inconsciente y aparece un desequilibrio en el individuo. Postula la primacía de lo inconsciente asimismo cuando presenta la instancia del yo originario, y el yo consciente. El primero es la libido o el impulso de placer. El consciente es el sujeto afectado por el mundo exterior, que lo condiciona en sus valoraciones y criterios; lo observa como artificial y determinado por las circunstancias y a diferencia del originario que es instintivo, el consciente al regirse por finalidades, es moral.

El inconsciente como instancia prioritaria del comportamiento y de la constitución de la persona es una visión singular heredera del extremo vitalismo. Freud habla de una zona consciente, pero no la considera como la definitoria de la interioridad. Lo propio del hombre, defiende, son los estratos oscuros de la mente que vienen determinados por el instinto sexual que define el operar humano.

Otro concepto que se ha de señalar es de sublimación, con el que expresa que toda aspiración e intención del individuo es una sublimación del apetito sexual, que se encierra tras las acciones humanas. La libido censurada actúa adoptando otras formas externas, como libido narcisista que es una afirmación del superego. El superego es un modelo no realizado de las aspiraciones reprimidas y de él procede el sentimiento de culpabilidad, pues ningún deseo de sublimación auténtico puede satisfacer el apetito real de placer. Este radical pansexualismo hizo que algunos de sus seguidores y de sus más destacados discípulos —Jung y Adler— se alejaran y constituyeran sus propias doctrinas.

En *El acto de la interioridad* trataremos sobre el inconsciente en su relación con la interioridad.

Husserl (1859 – 1938) y la experiencia vital

Edmund Husserl postulaba que la búsqueda de la certeza es uno de los pilares de la cultura europea, cuestión avalada por la historia de la ciencia y del pensamiento. Y así en su filosofía se propuso encontrar un método que garantizase la posibilidad del conocimiento de una verdad objetiva y absoluta frente al extendido relativismo causado en gran medida por el desprestigio de la filosofía como ciencia y de las disputas entre escuelas y corrientes de dispares orientaciones e ideas.

Aunque el pensamiento de Husserl pasó por distintas etapas y se encontraba siempre en evolución, nos interesa traer a estas páginas algunas de sus aportaciones por lo que respectan a su consideración de la interioridad. En un principio el método fenomenológico inaugurado por el mismo Husserl pretendía construir una filosofía que partiera de la observación de los objetos alejándose de todo apriorismo idealista. De ahí que la consigna de la naciente fenomenología fuera *Volver a las cosas mismas —Zurück zu den Sachen selbst!*—. Sin embargo, la evolución de su pensamiento hacia lo que llamaría fenomenología trascendental, acabará por llevarle al idealismo que acaba reduciendo la ontología a la lógica.

La intencionalidad de la conciencia, la reducción fenomenológica y la intuición eidética nos refiere indirectamente a su percepción de la interioridad. En su búsqueda de una base firme sobre la que apoyar la objetividad del conocimiento, asume el concepto de intencionalidad de la conciencia, tomada de Brentano que a su vez la adoptó de la *intentio* de la escolástica medieval. La conciencia siempre tiene un objeto y es conciencia de algo, el conocimiento es conocimiento de algo. Lo que cuenta es la vivencia completa, que es la manifestación de algo en la conciencia. Husserl propone como primera evidencia incuestionable la experiencia de la vivencia intencional. Al igual que Descartes, Husserl buscó una convicción originaria sobre la que se fundamente el conocimiento. Descartes no dudó de su propio estar pensando y formuló su *cogito, ergo sum —pienso, luego existo—*. Husserl da un paso hacia el polo objetivo de su experiencia y formula su *cogito cogitata —conozco que conozco—*, es decir, sitúa la esfera de las vivencias intencionales como emplazamiento estable de la evidencia y certeza.

El nuevo método que propone para que la filosofía sea una ciencia precisa es la reducción fenomenológica. Esta consiste en prescindir de todo presupuestos y conocimientos primarios al dirigirnos hacia las cosas. El punto de partida absoluto es la esencia del fenómeno. Para obtener tal esencia o *eidós* es necesario reducir el objeto a su condición de *ser dado en la*

conciencia eliminando todo lo que no pertenece a su presencia en la conciencia. La *epoché* es aquello que no pertenece al ser del objeto en cuanto *ser dado en la conciencia*. Esta suspensión de todo conocimiento previo adquirido es un primer estadio. Luego se eliminan los caracteres individuales y contingentes, para acabar prescindiendo incluso de la misma existencia real del objeto. Este proceso es lo que permite llegar a la esencia. La fenomenología es una descripción de las esencias no de los hechos. La esencia es un contenido ideal sin referencia o sentido existencial. La intuición eidética es el fin de este proceso de reducción. No obstante, el concepto de la esencia no es metafísico, sino lógico o ideal, en cuanto manifestación en la conciencia sin consistencia ontológica. La esencia es una unidad ideal de sentido, de carácter universal, es la formalidad pura del manifestarse del objeto. En definitiva, la fuente de todo conocimiento es una intuición, en cuanto simple presencia en la conciencia.

En su fase final, el yo puro, que acompaña toda vivencia en cuanto significación, es el polo subjetivo de la conciencia. La conciencia sería el único ser absoluto, la única realidad por esencia, pues la existencia del objeto es sólo existencia en la conciencia. La conciencia es en definitiva la realidad fundante al ser la condición de todo aparecer.

Ortega y Gasset (1883 – 1955) y el raciovitalismo

En el mundo hispano merece atención la filosofía raciovitalista de Ortega y Gasset por la visión fenomenológica que ofrece de la interioridad, que es de innegable utilidad para acotar la noción en este trabajo. Igualmente, Ortega y Gasset dedica numerosos escritos a la estética de la razón vital, por lo que será también referente imprescindible en el apartado que dedicaremos a la interioridad en la estética.

En 1924 publica en la Revista de Occidente el artículo "Ni vitalismo ni racionalismo" (Ortega y Gasset, 1924:270-280), donde recoge su peculiar visión de una y otra corriente y realiza una simbiosis de ellas depurándolas de lo que no considera acertado: el racionalismo, por extrapolarse en su consideración y en su aplicación de la razón, y el vitalismo por no atinar en su visión extremadamente biológica en ocasiones y por prescindir de la razón en general. El raciovitalismo revela la armonía existente en los elementos de cada una. Tanto lo vital es esencial para poder definir a la persona por ser parte integrante de ella y la razón es indispensable como medio para penetrar en la realidad, pero ni una ni otra constituyen el fundamento último ni la finalidad operativa del individuo.

Otro concepto fundamental es el papel que desempeña lo circundante en la constitución de la persona. «Lo que verdaderamente hay y es dado es la *coexistencia* mía con las cosas, ese absoluto acontecimiento: un yo en sus circunstancias» (Ortega y Gasset, 1965:VIII,51). Para

Ortega y Gasset el yo se subordina siempre a esa totalidad dinámica que es la vida. La conciencia es el recinto donde se funden el yo y las circunstancias, siendo la inteligencia tan sólo una de sus funciones para lograrlo. La identidad del yo aparece mediatizada por el conocimiento del mundo, inserto en una realidad que me configura. En aquel “encontrarse” y “enterarse de sí” [...] como primera categoría de la propia vida, es decisivo no sólo el sujeto sino también el mundo. Es un percatarse del mundo en sí y de uno en el mundo. La vida es el sujeto en su estar con el “otro” en cuanto es el mundo donde vive (Ortega y Gasset, 1947:VII, 428).

El raciovitalismo postula que el fenómeno esencial de la existencia humana es la de encontrarse en el mundo, por lo que no se puede pretender un hombre sin mundo ni un mundo sin hombre. La razón desempeña una labor de análisis de la realidad para entenderla en su interior, penetrarla, pero sin sobrevalorar uno sobre otro hasta llegar a los extremos del racionalismo o del idealismo. La razón es sólo una función de la vida, una operación formal que desvela lo irracional. Realizando una simbiosis reflexiva en la que unifica la razón y la vida, Ortega y Gasset recoge en síntesis elementos de filosofías anteriores superando la parcialidad de objetivos de aquellas, y proponiéndolas desde un intento de resolución del problema ontológico y práctico. La razón, las ideas, los datos empíricos, las intuiciones, los sentimientos, las vivencias encuentran cabida en su razón vital, debido a que pretende encontrar una explicación del hombre global dentro de sus coordinadas vitales. No hay ni prioridad sobre las cosas ni prioridad del yo. En su frase “yo soy yo mi circunstancia”, se condensa su filosofía.

*

*

*

1.2. EL *FACTO* DE LA INTERIORIDAD

Tras el realizado recorrido a lo largo de la historia del pensamiento occidental en busca de una comprensión diacrónica de la interioridad, la cuestión que se presenta ahora es qué entendemos por interioridad. *Facto* se define en el diccionario de la RAE como «el hecho, en contraste con el dicho o con lo pensado». Hemos subtitulado este apartado *El facto de la interioridad* porque lo que aquí pretendemos ahora es mostrar reflexivamente el *hecho* mismo de la interioridad desde una perspectiva fenomenológica, es decir, presentarla en su existir desde la vivencia individual. Se trata de una interioridad que es constatación de la racionalidad y libertad, base del ser personal, individual y único.

La consideración de la interioridad nos conduce a la reflexión sobre cuestiones centrales en torno al hombre —la corporalidad, el mundo afectivo, el espíritu en sus potencias de inteligencia y voluntad, etc. Nos ha parecido igualmente interesante observar estas realidades desde la perspectiva de la autoconciencia y el inconsciente para tener una visión más amplia que nos permita captar mejor la red de relaciones que se da entre el sujeto, sus productos artísticos y la inmersión en una realidad sociocultural.

El hombre es un ser pluridimensional en cuanto se inserta en distintos estratos de la realidad. De aquí que sea posible contemplar su ser y su existir desde diversos planos. La pretensión de absolutizar alguno de esos planos para definir su esencial constitución con frecuencia ha llevado a ideologías unilaterales que muestran una visión a veces deformada y casi siempre limitada del hombre, de su constitución, de su fin, de su libertad. El hombre es libre, pero no es libertad; el hombre existe, pero no es únicamente existencia; el hombre es temporal, pero no es exclusivamente historia; el hombre es físico, pero no mera materia; el hombre es espiritual, pero no es puro espíritu; el hombre es individual, pero no es un ser solitario; el hombre es un ser social, pero no es una pieza de un mecanismo colectivo; el hombre es biología, pero no es sólo reacciones químicas; el hombre es psíquico, pero no es mero psiquismo.

La fenomenología tomada como método es un procedimiento de afrontamiento filosófico que pretende adaptarse a la realidad de la experiencia vital profunda haciéndola susceptible de estudio y observación sistemática. De ordinario, estas vivencias son inaccesibles a un tipo de método científico puro. Al ser la realidad interior inmaterial —espiritual— y, por tanto, ajena a categorías de medición cuántica, su naturaleza exige un método adecuado a su ser. La fenomenología, válida como otros métodos, es el resultado de una búsqueda del entendimiento desde la misma existencia. No es el único y quizás existan otros más adecuados, pero nos ha parecido apropiado a nuestro estudio. Aplicado a la indagación de la interioridad

como facto, nos puede elucidar en su entendimiento y en la aplicación posterior a su presencia en la narrativa.

Asimismo, hemos considerado importante detenernos en algún punto no sólo desde la fenomenología sino desde la consideración de la naturaleza y operatividad propia de la interioridad. De este modo nos adentramos en los modos funcionales de la razón y la libertad desde la gnoseología y la psicología experimental importantes por sus implicaciones con respecto a la constitución de la interioridad y su cabal entendimiento. Además, percibimos la vinculación directa en cómo unos modos de narración reflejan unos aspectos u otros de las zonas interiores. A modo de ejemplo, para entender a fondo el realismo, es interesante penetrar en la dimensión cognoscitiva de la realidad como verdad a diferencia de otras corrientes que se inclinan más hacia la realidad en su versión afectiva pasional en el romanticismo. La narrativa lírica y sensorial que juega con la gama de sensaciones se atienden a aquella zona interior de la percepción básica y la narrativa que se inclina a los laberintos de la mente se desplaza hacia los razonamientos. El surrealismo vanguardista se inclinó hacia la imaginación inconsciente y los experimentalismos hacia los usos del lenguaje. En todos estos procesos se vislumbra la preeminencia de una zona del hombre interior en sus operaciones mentales, que en este apartado intentaremos comprender sistemáticamente acudiendo tanto a la filosofía como a la psicología experimental.

Para el desarrollo de estos puntos hemos acudido a las síntesis de autores como Arregui y Choza (1992), con especial mención al capítulo titulado “Autoconciencia e inconsciente” donde profundiza en estas dos cuestiones; del mismo modo operamos con obras especializadas de autores como Sellés (2013), Millán Puelles (1967), Quiles (1983), Tresmontant (1972), Giménez Pérez (1978); y con otros estudios generales de antropología como los de García Cuadrado (2006) y el de Yepes Stork y Aranguren Echevarría (1999).

No obstante, acudimos con frecuencia a las ideas de Ortega y Gasset, sobre todo aquellas de su ensayo titulado “Vitalidad, alma, espíritu” publicado en 1926 en *El Espectador V* (Ortega y Gasset, 1963:II, 451 – 480), donde hace unas reflexiones sobre la persona que nos servirán para perfilar una noción operativa. En su exposición ofrece una caracterización esquematizada de la persona que abarca lo psicológico y lo vivencial, arrojando luces sobre la comprensión reflexiva de la interioridad.

1.2.1. El facto fenoménico

El descubrimiento de sí mismo desde el propio pensamiento como primer encuentro del individuo con su interioridad es una confrontación básica del yo. No es fácil la conciencia de uno mismo, no es ni automática ni presupuesta. Tener interior no equivale a tener interioridad. Todo tiene interior —físico y metafísico—, pero la interioridad es propia del ser con raciocinio que decide usar de sus potencias para percibirse en su interior. Interioridad es el recinto interior inescrutable, insondable, dónde sólo tiene cabida el propio individuo con su capacidad de reflexión, de decisión, de percepción, de experiencia, de acción, de intención, de invención, de recorrer el pasado y de planear el futuro, de soñar historias posibles o imposibles, de verse en sus aciertos y en sus fracasos, en sus virtudes, en sus valores y en sus defectos, de contemplarse en su bondad, en su belleza, en su bien o en la ausencia de todo ello. La interioridad es además de conciencia de sí mismo es conciencia del entorno propio y de lo ajeno.

Es lo que Unamuno en una aguda intuición en su artículo de 1900 titulado ¡Adentro! animaba a aquella búsqueda del otro yo que no es el externo y se halla en «tu ámbito interior, el ideal, el de tu alma. Forcejea por meter en ella al universo entero, que es la mejor manera de derramarte en él» y continúa «En vez de decir, pues, ¡adelante!, o ¡arriba!, di: ¡adentro! Reconcéntrate para irradiar; deja llenarte para que rebases luego, conservando el manantial. Recógete en ti mismo para mejor darte a los demás todo entero e indiviso [...]. Para ello tienes que hacerte universo, buscándolo dentro de ti. ¡Adentro!» (Unamuno, 1900).

Rastreemos pues por partes las zonas identificables de la interioridad. Con Ortega y Gasset coincidimos en que «si queremos describir puramente —antes de aventurarnos a explicar— los fenómenos psíquicos, necesitamos primero dibujar la gran topografía de nuestra intimidad. No somos una sola cosa, un área monótona y como un espacio homogéneo donde cada punto es idéntico, o poco menos, al otro. Hay en nuestro interior zonas, estratos, orbes diversos, cuya diferencia nos es, de sobra, aparente» (Ortega y Gasset, 1963: II, 453).

1.2.2. Corporalidad: el intracuerpo orteguiano

Al afrontar al hombre como un ser con interioridad, percibimos que esa interioridad está contenida en lo más evidente e inmediato, que es una corporeidad. Ortega y Gasset lo denomina con el término *intracuerpo*. «Nuestra vida psíquica y nuestro mundo exterior se hallan ambos montados sobre esa imagen interna de nuestro cuerpo que arrastramos siempre con nosotros y viene a ser como el marco dentro del cual todo nos aparece» (Ortega y Gasset, 1963: II, 457). Se refería a la corporalidad de la persona como “alma carnal” o “corporal” y añadía que al «cimiento y raíz de nuestra persona debemos llamar "vitalidad"» (Ortega y Gasset, 1963:II,

455). En el fenómeno del cuerpo «se funden radicalmente lo somático y lo psíquico, lo corporal y lo espiritual, y no sólo se funden, sino que de ella emanan y de ella se nutren» (Ortega y Gasset, 1963:II, 456). De ahí que el sujeto no sólo aparezca, sino que sea también un cuerpo vivo de naturaleza humana, o dicho de otro modo, como un cuerpo animado por un espíritu, en el que uno y otro son componentes imprescindibles.

El “yo” se percibe a sí mismo como corporalidad. El intracuerpo es la captación del propio cuerpo, la vista interior. Acude a una analogía clarividente. Es «el cuerpo del hombre el único objeto del universo del cual tenemos un doble conocimiento, formado por noticias de orden completamente diverso. Lo conocemos, en efecto, por fuera, como el árbol, el cisne y la estrella; pero, además, cada cual percibe su cuerpo desde dentro, tiene de él un aspecto o vista interior» (Ortega y Gasset, 1963:II, 456). El “yo” observa el cuerpo de otros y sus acciones distintas a las que él mismo realiza, por ejemplo, al andar: “él anda” constituye una percepción distinta al fenómeno “yo ando”; «tal vez acuda la imagen visual de nuestros propios pies moviéndose; pero sobre ella, como más directamente aludido en aquella expresión, encontramos un fenómeno invisible y extraño al espacio exterior: el esfuerzo para movernos, las sensaciones musculares de tensión y resistencia. La diferencia no puede ser mayor. Diríase que en el “yo ando” nos referimos al andar visto por dentro de lo que él es, y en el “él anda”, al andar visto por fuera, en su resultado exterior» (Ortega y Gasset, 1963:II, 456).

El intracuerpo «está constituido por sensaciones de movimiento o táctiles de las vísceras y los músculos, por la impresión de las dilataciones y contracciones de los vasos, por las menudas percepciones del curso de la sangre en venas y arterias, por las sensaciones de dolor y placer [...]» (Ortega y Gasset, 1963:II, 456). Es poseedor de una fuerza, forma o alma que lo vivifica que lo constituye como tal y es capaz de un alma y un espíritu. Es lo que denomina vitalidad, de donde procede existencialmente el actuar del yo, desde donde «cada cual advierte que todos sus actos, mentales o materiales, manan, como de un hontanar» (Ortega y Gasset, 1963:II, 459). Se trata de «un oculto tesoro de energía viviente, que es el fondo de su ser. Y advierte además que ese tesoro tiene una cuantía determinada y que a veces parece menguar y otras henchirse como una vena fluvial hasta cierto nivel máximo. Y no sólo percibe éste su básico tesoro de energía, sino, lo que es más sorprendente, al entrar en contacto con otro hombre, nota al punto la cantidad y calidad de la vitalidad ajena» (Ortega y Gasset, 1963:II, 459).

La interioridad se percibe en su dimensión espacio temporal a través de la percepción del intracuerpo. Es la “vitalidad” una fusión de lo somático y lo psíquico. Es la zona de fuerza vital física, inconsciente, donde se sitúan las operaciones básicas de la corporalidad. Es lo que

Arregui y Choza (1992) proponen como sistema vegetativo, cuya dinámica vital se va configurando progresivamente, siendo asumida por la conciencia. Así «el hombre no es un yo puntual autoconsciente revestido por un cuerpo orgánico, sino que más bien la vida humana consiste en una dinámica que arranca de un fondo vegetativo-orgánico e intelectual a la vez y que se va elevando y manifestando de diversos modos» (Arregui y Choza,1992:318).

1.2.3. El espíritu: inteligencia y voluntad

Junto al intracuerpo Ortega y Gasset presenta el espíritu como el conjunto de los actos íntimos del que el individuo se siente verdadero autor y protagonista. Se trata de la capa más elevada y transparente, el culmen de la personalidad. Aquí se sitúan la voluntad y el pensamiento, y es por excelencia el espacio del yo (Ortega y Gasset, 1946:II).

El alma corporal, como así llama al cuerpo, nos remite a una visión más allá que la pura materialidad. «Si ésta constituye el cimiento y raíz de la persona, su periferia animal, la cima de ella o, por mejor decir, su centro último y superior, lo más personal de la persona, es el espíritu» (Ortega y Gasset, 1946:II, 461). El espíritu se compone de inteligencia y voluntad, a los que reconoce como los que enarbolan el yo de las acciones y al que atribuye el «conjunto de los actos íntimos de que cada cual se siente verdadero autor y protagonista» (Ortega y Gasset, 1946:II, 461). Es pues generador del propio actuar y esto se realiza desde la inteligencia y la voluntad.

El pensamiento procede exclusiva y propiamente de la fuente del yo. «El acto en que entendemos con evidencia suficiente una proposición científica sólo puede ser ejecutado por ese centro de mi ser, que es la mente o espíritu. Ni con el cuerpo, ni con el alma *sensu stricto* se piensa» (Ortega y Gasset, 1946:II, 461). En cualquier acto auténtico de entender o razonar se produce un contacto inmediato entre el yo espiritual y lo entendido. El yo es la inteligencia capaz de penetrar intelectualmente las realidades en su dimensión teórica y práctica. La razón es la puerta que conduce cognitivamente a la realidad interna y externa.

Por otro lado, el prototipo de acción que evidencia asimismo el yo son los actos de voluntad: “yo quiero”. El resolver y decidir manifiestan un núcleo rector, que es ese punto céntrico del individuo que estrictamente se llama “yo”. Para ilustrar la conciencia del propio querer, pone el caso de un deber desagradable que despierta en el sujeto un cúmulo de sensaciones opuestas dentro de sí. El individuo con su voluntad decide, dominando aquellas inclinaciones afectivas, que «son ciertamente “mías”, pero no son “yo”. Por eso me advierto como colocado fuera de ellas, frente a ellas, en contra de ellas; es decir, “yo” en contra de “mí”» (Ortega y Gasset, 1946:II, 461). Son los actos de voluntad los que permiten a la persona ser realmente libre, más allá, e incluso independientemente, de las posibilidades que la realidad le

conceda de optar entre distintas contingencias, cuya cantidad no determinan la calidad de libertad interior.

Siendo voluntad e inteligencia propiamente el espíritu, traza una diferencia básica entre espíritu y alma. El alma es considerada por Ortega y Gasset como la parte afectiva. «Los fenómenos espirituales o mentales no duran; los anímicos ocupan tiempo». Entender una operación matemática como $2 + 2 = 4$ no requiere tiempo. Quizás puede costar llegar a entender algo; pero una vez entendido, se piensa en un puro instante, a modo de “relámpago mental”. «En cambio, todo lo que pertenece a la fauna del alma dura y se alarga en el tiempo. Mientras pensar y querer son actos, por decirlo así, puntuales, los deseos y sentimientos son líneas afluyentes. La tristeza o la alegría duran un rato, un día o toda la vida. «Bastaría esta diferencia para separar radicalmente nuestra vida intelectual y volitiva de la región del alma donde todo es fluido, manar prolongado, corriente atmosférica» (Ortega y Gasset, 1946:II, 462). Para Ortega y Gasset, el alma es la zona anímica de los afectos y el espíritu el lugar propio del pensamiento y la voluntad.

Llegados a este punto, debemos realizar algún ajuste terminológico. Lo que tradicionalmente la filosofía clásica ha llamado alma como principio vital del cuerpo, Ortega y Gasset lo llama espíritu reservando la palabra alma para referirse a lo afectivo. Por tanto, en él encontramos espíritu —razón y voluntad—, alma —afectos— y cuerpo —alma corporal o intracuerpo—.

Entender el modo en que el hombre se relaciona cognitivamente con la realidad y cómo actúa su libertad para configurarse a sí mismo y a lo que le rodea, nos parece que tiene un indudable y no solo tangencial interés al estudiar la narrativa. Los mundos de ficción se construyen en base a unas zonas u otras de la razón perceptora y de la libertad configuradora como veremos en los dos siguientes apartados. Análogamente acontece con los afectos y emociones, que también trataremos.

1.2.4. La razón perceptora y reflexiva y la libertad configuradora

Resulta necesario profundizar en la naturaleza y operatividad desde la gnoseología y la psicología experimental de la función cognitiva, volitiva y afectiva.

El papel de la razón perceptora y reflexiva —como conocimiento y pensamiento— así como el de la libertad —entendida como voluntad o razón práctica— es esencial en la dinámica de la interioridad. El intelecto —o la razón— es una facultad humana que tiene como objeto la realidad tanto en sí —razón teórica— como respecto a mí —afectos y razón práctica o voluntad—. Las dos características del intelecto son su apertura a la realidad total, esto es, el

conocimiento, y su reflexión sobre ella y sobre sí mismo, es decir, el pensamiento. El conocimiento es pues la apertura y aprehensión de la realidad por parte del sujeto.

Para que haya conocimiento es preciso que exista un punto de encuentro entre el sujeto cognoscente y la realidad. El conocimiento tanto sensitivo como intelectual parte de la sensibilidad externa y como afirmaba Aristóteles (*Sobre el alma*, III, 4, 430 a) no hay nada en el intelecto que no esté previamente en los sentidos, dándose ese contacto en los *sentidos externos* —esto es, las facultades orgánicas que captan la realidad material en el presente y en el entorno inmediato. Los sentidos externos poseen órganos corporales especializados y comúnmente se suelen señalar la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. A lo captado se le suele llamar *sensaciones*. La gestión interior de las sensaciones que permiten la administración de lo captado por los sentidos externos desligado del espacio y del tiempo de la percepción, se realiza en lo que la tradición ha denominado la sensibilidad interna, facultad cognoscitiva que permite la captación unitaria de las sensaciones, su permanencia, su valoración y relación con el sujeto y su conservación. Los *sentidos internos* son el sentido común, la imaginación, la cogitativa y la memoria. Si las *sensaciones* son el objeto de los sentidos externos, las *percepciones* son de los sentidos internos.

El *sensorio común* —o sentido común— realiza la síntesis sensorial del conjunto de sensaciones unificadas: el color, la tersura y el sabor se juntan y nos es posible reconocer de qué alimento se trata. La psicología experimental afirma que a través de esta facultad se captan además las cualidades sensibles primarias —el número, el movimiento, la figura, la magnitud— que se perciben por varios sentidos a la vez; en este nivel también se produce la primera captación de la sustancia, que la psicología experimental denomina organización primaria de la percepción, así como la distinción de los diversos tipos de sensaciones. Y finalmente, se suele asignar al sentido común la conciencia sensible, es decir, nos hace sentir que sentimos, pues cuando se recibe y se unifican las sensaciones, nos captamos a sí mismos como receptor de ellas.

La *imaginación* es el sentido interno que guarda la síntesis sensorial y permite volver a hacer presente —representar— lo que estuvo presente en los sentidos externos a modo de un archivo de percepciones. La función de la imaginación además de hacer posible la conservación del objeto ausente es capaz de completar la percepción de lo presente con lo pasado y combinar las percepciones para obtener nuevas síntesis sensoriales. Es la que suministra al intelecto imágenes, de ahí que «nuestras ideas se “alimentan” de la imaginación y se obtienen a partir de ella [...] En realidad, tendemos a imaginar todo lo que pensamos, porque no podemos conocer el mundo si no es a través de la sensibilidad» (Cuadrado, 2006:58).

La *cogitativa*, que es versión humana de la estimativa animal, es una valoración afectiva de lo percibido. En los animales se le llama estimativa y al igual que en el hombre, consiste en la estimación de la realidad con respecto a la propia subjetividad, la relación del entorno con la propia situación orgánica. Pero en el hombre la captación afectiva no es irracional o instintiva, al haber la mediación de la racionalidad y la libertad, de ahí que no se le denomine estimativa sino cogitativa. El resultado de la cogitativa es la emoción o la vibración afectiva subjetiva.

Por último, la *memoria* es el archivo de la estimativa. La memoria es a la estimativa, lo que la imaginación a la síntesis sensoriales. La conservación de las valoraciones afectivas consiste en la elaboración de una experiencia sobre las situaciones singulares y su comportamiento ante ellas. La memoria en el hombre no sólo conserva las valoraciones afectivas, sino también la actividad interior vivida. «En cierto sentido, es la condición de posibilidad del descubrimiento y conservación de la propia identidad y el modo de enlazar con el pasado, conservándolo» (Cuadrado, 2006:60).

Al conocimiento sensible y material de los sentidos externos y los sentidos internos, le sigue un tipo de conocimiento intelectual operado directamente por la razón que puede ser de diversos tipos: conocimiento espontáneo de las evidencias, conocimiento intelectual, conocimiento científico experimental, conocimiento por fiabilidad de las fuentes, conocimiento por testimonio, conocimiento afectivo o por empatía. Todos tienen en común el conocimiento de la realidad en sus distintas dimensiones. Este conocimiento puede ser además o teórico o práctico. Es teórico —especulativo— cuando se conoce la verdad en sí. Es práctico cuando se orienta a la acción en su doble vertiente: o bien la del hacer a través del saber técnico y artístico, o la de la acción moral en cuanto los actos perfeccionan o no al sujeto global. Las operaciones de la razón teórica son primeramente la abstracción, el juicio y el razonamiento. Y los de la razón práctica —en este sentido entendida como la voluntad— son la percepción o simple aprehensión, juicio acerca de la conveniencia y posibilidad, consideración y deliberación de los medios, y ordenación intelectual volitiva. A este nivel de la razón práctica se halla la libertad.

De este modo, junto con los ejes de la interioridad ya tratados —el intracuerpo, la razón, la voluntad y las emociones (cuestión esta última aún por tratar)— como facultades que abren el yo a sí mismo y al mundo exterior, nos resta tratar la libertad como culmen de las potencialidades humanas aparejada a la autoconciencia. La interioridad es libre en cuanto el yo interior es capaz de orientarse por sí. La libertad, en cuanto acto volitivo, tanto como configuradora del yo, como posibilitadora de elección, sólo se puede dar tras un conocimiento de la verdad, de ahí que la libertad fundamental está íntimamente relacionada con el conocimiento auténtico y progresivo de uno mismo y de la realidad circundante.

La libertad interior es la que opta por lo que conviene por encima de apetencias o circunstancias. Es la zona del desarrollo ético y virtuoso, y, por tanto, el lugar de la felicidad y las aspiraciones vitales. Del mismo modo, es el lugar de la deficiencia de todo lo mencionado, es decir, de la deficiencia moral, la esclavitud, la infelicidad y la falta de sentido.

El centro del ser, que es la mente o espíritu —en sentido amplio como señalamos, no orteguiano—, es donde se ejecuta el acto de libertad fundamental que decide tanto el sentido de la propia existencia en general y de su fluir concreto en el actuar continuo del día a día. Así «ser verdadera e íntimamente libres es la actitud más sabia a la que puede llegar el yo» (García Cuadrado, 2006:53). La dinámica de la libertad se ancla en el núcleo del yo. Es la conjunción de voluntad —razón práctica— e inteligencia —razón teórica— como centro de operaciones del yo que decide, pues son los actos de voluntad y conocimiento los que permiten a la persona ser realmente libre.

1.2.5. El sentimiento como valoración y vivencia

Para entender la dinámica existencial de la razón y la voluntad es imprescindible situar el hecho de los sentimientos. Para Ortega y Gasset alma es «la región de los sentimientos y emociones, de los deseos, de los impulsos y apetitos» (Ortega y Gasset, 1946:II, 462). En una zona intermedia entre la vitalidad —el cuerpo— y el espíritu —la inteligencia y la voluntad— sitúa Ortega y Gasset los sentimientos, emociones, deseos y los estados de ánimo del individuo, que definen la personalidad y forjan su intimidad. En este recinto los afectos y las vivencias interiores pertenecen al individuo como propios, pero no son el yo de su espíritu. Es en este punto donde distingue lo mío como posesión —tengo un dolor y no *yo duelo*— o un estado que me sucede —estoy triste—, del yo como identidad que protagonizan todos los actos de carácter intelectual —entiendo, pienso— y volitivo —quiero, decido— (Ortega y Gasset, 1946:II, 463). Así «acontece con los deseos o apetitos que nacen y mueren con nosotros, sin contar para nada con nuestro yo. Son míos, repito; pero no son yo. Por eso, el psicólogo tiene, a mi juicio, que distinguir entre el «yo» y el «mí». El dolor de muelas me duele a mí, y, por lo mismo, él no es yo. Si fuésemos dolor de muelas, no nos dolería: doleríamos más bien a otro [...]» (Ortega y Gasset, 1946:II, 463).

La dinámica de la afectividad se haya en íntima dependencia con la zona del espíritu, pero no son la misma cosa. El espíritu, es decir, el “yo” de la voluntad y del conocimiento, no es la zona de los afectos. Así, por ejemplo, la voluntad «no hace sino decidir, resolver entre una u otra inclinación: prefiere lo mejor; pero no querría por sí nada, si no existiese fuera de ella

ese teclado de las inclinaciones, donde el querer pone su dedo imperativo, como el juez no existiría si no hubiera gentes interesadas que pleitean» (Ortega y Gasset, 1946:II, 462).

Los propios impulsos, inclinaciones, amores, odios, deseos son míos, pero no son “yo”. «El “yo” asiste a ellos como espectador, interviene en ellos como jefe de policía, sentencia sobre ellos como juez, los disciplina como capitán. Es curioso investigar el repertorio de eficientes acciones que posee el espíritu sobre el alma, y, por otra parte, notar sus límites. El espíritu o “yo” no puede, por ejemplo, crear un sentimiento, ni directamente aniquilarlo. En cambio, puede, una vez que ha surgido un deseo o una emoción en cierto punto del alma, cerrar el resto de ella e impedir que se derrame hasta ocupar todo su volumen» (Ortega y Gasset, 1946:II, 462).

La interacción entre las distintas zonas del yo espiritual, el afectivo y el corporal muestran una fundante unidad del sujeto que se puede ver en entredicho si alguna de esas potencialidades no actúa en función de la unidad del yo, como sucede con la afectividad que siente a destiempo o desmesuradamente. El yo de la voluntad puede tener una cierta influencia sobre ella para orientarse hacia un fin superior que engloba a la totalidad de la persona.

Para la gnoseología y la psicología experimental los procesos afectivos son un fenómeno psíquico que consiste en una valoración de la realidad conocida con respecto a la propia subjetividad. «La afectividad humana se sitúa en una zona intermedia en la que se unen lo sensible y lo intelectual, y en la cual se comprueba la estrecha unidad de cuerpo y alma que es el hombre» (Cuadrado, 2006:102). Se realiza a nivel corporal e intelectual, aunque la realidad conocida pueda ser o más física o más espiritual. Sentir frío o una decepción son respuestas a realidades distintas, la primera se da quizás más a nivel de la sensibilidad mientras que la segunda es más profunda, pero igualmente siento una y otra, las conozco y decido cómo gestionarlo a nivel existencial con mi libertad.

En definitiva, «la afectividad es un mundo que atañe a toda la unidad psico-somática, y por ello tiene un aspecto de interioridad anímica con respecto a la realidad valorada y unas manifestaciones corpóreas observables» (Cuadrado, 2006:103). En ella se da la vivencia, es decir, la conciencia de la propia vida en todas sus dimensiones y en palabras de Arregui y Choza «la afectividad al proyectarse sobre lo real le confiere sentido de modo que inviste semánticamente los objetos a la par que la percepción y la conceptualización lo introyectan, con lo que el mundo exterior se interioriza y la propia intimidad se exterioriza» (Arregui y Choza, 1992:318).

1.2.6. El inconsciente de lo consciente

Ortega y Gasset señalaba que «entre la vitalidad, que es, en cierto modo, subconsciente, oscura y latente, que se extiende al fondo de nuestra persona como un paisaje al fondo del cuadro, y el espíritu, que vive sus actos instantáneos de pensar y querer, hay un ámbito intermedio más claro que la vitalidad, menos iluminado que el espíritu y que tiene un extraño carácter atmosférico» (Ortega y Gasset, 1947:462). En esta zona sitúa la región de los sentimientos y emociones, de los deseos, de los impulsos y apetitos. Es innegable que estos tienen una parte consciente y otra inconsciente, la primera somos capaces de conocerla directamente porque se nos presenta a los sentidos externos e internos, la percibimos en el intracuerpo, la gestionamos en nuestra razón. La zona inconsciente —o subconsciente, pues usaremos aquí uno y otro término como referidos a la misma realidad general—, no aparece en nuestro conocimiento sino indirectamente y accedemos a ella por indicios.

El inconsciente tiene cabida en la interioridad en cuanto que es un sustrato del mundo interior que precede y a la vez es resultado de las operaciones tanto conscientes como inconscientes del individuo. Pero el inconsciente no es consciente ni permite la inteligente y libre actuación mental de la persona. La psicología experimental afirma que se puede influir en ella, pero no de modo inmediato a la manera en cómo se realiza la interioridad consciente. Se ha comparado el influjo consciente sobre el inconsciente a modo cómo se puede obtener fruto de un árbol: el fruto será bueno si la actividad del que siembra, riega y abona es de calidad. Así el individuo que procura en sí un mundo interior resiliente y rico en pensamientos constructivos y se sustrae libremente de lo negativo, lo inconsciente se verá influido efectivamente hacia lo favorable, luminoso. Del mismo modo, los desajustes de la psique se pueden resolver con terapias en las que, a través de una profundización en lo consciente, se llegue a sanar lo inconsciente.

El descubrimiento y la tematización del inconsciente por parte de Freud desde la medicina y la teoría evolucionistas darwinianas crearon alrededor del subconsciente un cierto tono polémico, al proponer lo humano como resultado de procesos irracionales e instintivos. El humanismo ilustrado pareció haber sido contestado por un antihumanismo científico que puso al inconsciente en un lugar antitético y enfrentado a la autoconciencia. La existencia del hombre se presentaba desde su lado oscuro, como fruto de fuerzas impersonales e irracionales de difícil acceso y dudoso dominio.

Posteriores teorías han presentado el inconsciente como una zona integrada de la interioridad despojada de tal reputación. La persona es en su conciencia, en su autoconciencia y en su inconsciente. Todas las zonas de la persona constituyen su interioridad, aunque no todo

sea conciencia o autoconciencia. La corporalidad, al igual que el mundo afectivo y la espiritualidad intelectual y volitiva poseen una dimensión consciente y otra inconsciente, en cuanto que no somos conscientes de todos sus modos de operar y de sus operaciones. Resulta interesante que cada dimensión de la persona considerada desde una perspectiva de autoconciencia intelectual, tiene un correlato inconsciente. Arregui y Choza afirman que «cabría hablar de cinco inconscientes correspondiente a cada sistema: vegetativo, motor, perceptivo, afectivo y lingüístico, de los que los tres últimos son lo que habitualmente se llaman “inconsciente”» (Arregui y Choza, 1992:317). Estos autores señalan algunas ideas acerca de la tónica y la dinámica del inconsciente que arrojan luces sobre la cuestión.

Una primera idea es salvaguardar la unidad existencial del individuo. Los niveles inconscientes forman parte de la persona al igual que lo consciente como dijimos. Aunque sea una zona desconocida y no regulable a nivel consciente, sí que de algún modo la persona puede tener cierto dominio indirecto, dominio que como sucede en la voluntad con respecto a las tendencias «es político y no despótico» (Arregui y Choza, 1992:320), y se describe en términos de integración global. Así «el hombre no está formado por estratos comunicables, por una serie de tendencias inconscientes a las que sea añada la conciencia, sino que tiene un inconsciente tan rico y tan plástico precisamente porque tiene intelecto» (Arregui y Choza, 1992:318). A pesar de la supremacía operativa y ontológica de la razón, la unidad del individuo se manifiesta en que todos los niveles se involucran en el actuar y así «el contacto con lo real no se cumple sólo en el nivel de la conciencia intelectual, sino que se realiza en todos ellos» (Arregui y Choza, 1992:318).

El inconsciente se ha de entender en este contexto, en el que «la percepción, las tendencias, las emociones y la conceptualización intelectual se encuentran en constante interrelación entre sí y con el sistema vegetativo, en un juego de implicaciones pulsionales, afectivas y significativas en virtud de las cuales la vida aparece con un contenido que a la vez que se a la conciencia la desborda» (Arregui y Choza, 1992:318). Al hablar del inconsciente estos autores distinguen tres niveles del inconsciente: el inconsciente biológico-pulsional relacionado con el sistema tendencial-instintivo; el inconsciente afectivo-valorativo correspondiente al sistema afectivo; y el inconsciente cognoscitivo-expresivo que responde a las funciones cognoscitiva superiores y al lenguaje.

En el inconsciente biológico-pulsional se sitúan las funciones vegetativas elementales, de las que no se tiene conciencia. En cierto modo se es consciente de tal inconsciente a través de señales orgánicas perceptibles o impulsos y tendencias corporales que al presentarse al

individuo consciente, acaban estando mediados por la afectividad y el conocimiento y pueden ser reprimidos, reconducidos o integrados en el ámbito de la personalidad.

El inconsciente afectivo-valorativo se sitúa en el nivel inconsciente de los sentimientos, una de cuyas funciones es la valoración de la realidad. En esta zona se capta y evalúa la realidad de manera prerreflexiva, anterior a la formalización lógico-racional. «La conmoción de la subjetividad es lo que llamamos sentimiento o pasión, y el sentimiento supone un cierto saber de sí» (Arregui y Choza, 1992:323). En este nivel inconsciente se siente, y la autoconciencia reflexiva no es capaz de abarcar del todo ni de entender y acoger, marcando la distancia insalvable que puede existir entre vida y razón, poniendo en evidencia la riqueza y el misterio de cada individuo incluso para sí mismo. En este nivel Arregui y Choza sitúan el fundamento de las relaciones, las valoraciones estéticas, la creatividad cultural en todos sus órdenes — artístico, técnico, jurídico, político, etc.—, igualmente se atribuye el gusto, el ingenio, la genialidad, la inspiración, «un tipo de fecundidad que no arranca del discurso racional, sino de la conciencia vital» (Arregui y Choza, 1992:326), que así denominan este nivel.

Además de lo mencionado, remiten a este nivel de inconsciencia la socialización primaria, y afirman que el conjunto de relaciones de la infancia imbuidas en factores psicobiológicos y culturales, configura la subjetividad antes de que ésta pueda disponer de sí misma mediante la libertad. Husserl llamó a este proceso *síntesis pasiva*, porque se trata de un proceso en el que es constituido el sujeto. Aunque aproximadamente por la misma época Freud y Husserl usaron el vocablo “inconsciente” con sentido semejante en algunos aspectos, en otros es muy diferente por la perspectiva formal y la intención heurística particular de cada uno (Arregui y Choza, 1992:324). Freud estudió más bien el inconsciente pulsional y lo hizo desde la represión. No hay que olvidar que Freud como médico realizó un estudio psiquiátrico de las patologías y aunque fue una pieza clave en el descubrimiento de la inconsciencia, su interpretación pansexualista de la psicología humana es criticada con frecuencia por impedir comprender la dinámica mental en toda su amplitud y por soslayar los otros niveles del subconsciente.

Finalmente, el inconsciente cognitivo-expresivo es, por un lado, el fondo de las funciones intelectuales de las que la mente no es consciente, y «constituye la base o el *humus* de las funciones racionales» (Arregui y Choza, 1992:327); y por otro, es la dimensión significativa de la conciencia vital. Esta función del inconsciente cognitivo se la conoce como “inversión semántica”, pues conecta los objetos o acontecimientos con un término significativo, que adquiere significación concreta según el modo de relacionarse con otros. El conjunto de estos términos significativos interrelacionados forman una “retícula semántica”

gracias a la cual el sujeto comprende y se comprende, pues ordena, organiza y categoriza las percepciones. En definitiva, «toda esta función, que es la base material de lenguaje se desarrolla a nivel inconsciente, o por parte de las facultades de la sensibilidad interna, que son prerracionales» (Arregui y Choza, 1992:328).

En cuanto al inconsciente expresivo, lo definen como «el conjunto de expresiones significativas que codifican según sus leyes el contenido de las vivencias y lo descifran y lo categorizan en objetos, que quedan destacados y propuestos como tales al sujeto» (Arregui y Choza, 1992:327). Señalan que se trata de las categorías simbólicas e imaginativas más que racionales, que interpretan la realidad vivida, y gracias a las cuales se comprende la propia vida y permite dirigirla. Son las valoraciones éticas, estéticas, pragmático-utilitarias, etc. El conocimiento en este nivel inconsciente es una articulación entre la intimidad subjetiva y la realidad. «La formalización que a nivel simbólico lleva a cabo el inconsciente se completa y se trasciende en la formalización conceptual en el umbral de la autoconciencia reflexiva, a partir de la cual se despliega en sucesivas reflexiones lo que en sentido más estricto se denomina autoconciencia humana» (Arregui y Choza, 1992:329). Es, en resumidas cuentas, la red de relaciones mentales implícitas en la que cae el conocimiento y en la que se mueve la reflexión.

El subconsciente general exaltado como fuente creativa de valor artístico ha sido la clave de algunas estéticas vanguardistas como el surrealismo; la reflexividad se reprime para que el mundo inconsciente oculto en las zonas interiores del artista salga espontáneamente sin reservas sin tapujos conscientes y reprimidores. El surrealismo propugnará la libertad del subconsciente. Pero el subconsciente por naturaleza no es libre sino instintivo, y por tanto no se puede reclamar su libertad. En realidad, lo que en el fondo proponían es dejar sin filtro reflexivo las ideas e imágenes, para indagarlos en su ilogicidad, pero incluso para ese acto hay que realizar una acción consciente que permita dar salida a la parte no sometida directamente a la razón para que aparezca aparentemente de modo espontánea sin el tamiz de lo racional y reflexivo.

La cuestión sobre si el inconsciente por ser ajeno a la autoconciencia y la libertad puede ser considerado interioridad no está resuelta. Lo que es indudable es que es mundo interior del sujeto. Si tomamos la interioridad en el sentido señalado como un yo consciente y voluntario, que implica una reflexividad y una aceptación, el inconsciente no es interioridad como tal, sino una zona interior del hombre a la que se accede indirectamente a través de indicios como los sueños o con otros procedimientos como los hipnóticos que aún están por explorar. No obstante, por su incuestionable papel en la constitución de la autoconciencia y su significaciones implícitas, resulta difícil considerarla totalmente ajena a la interioridad. Igualmente nos resulta

difícil de aceptar el concepto del yo orteguiano que deja fuera del yo la zona afectiva, resultando ser un yo eminentemente racional y voluntarista.

Consideraremos pues la interioridad en sentido amplio e inclusivo, en su complejidad de dimensiones conscientes e inconscientes, en su perspectiva ontológica como ser vivo de naturaleza racional, y fenomenológica como sujeto autoconsciente en el tiempo, con una identidad y en un yo.

1.2.7. El tiempo vivencial

El hombre es un ser en el tiempo. La interioridad en su vertiente de percepción del paso del tiempo o más bien relacionada con el *chronos* de la temporalidad fue del interés de Bergson que acuñó la *durée* como el tiempo psicológico o el paso del tiempo mental, distinto al transcurrir objetivo y lineal del tiempo cronológico.

La interioridad siempre lleva una marca vivencial. Es la percepción vital del tiempo que queda en la memoria. Se trata de la sucesión de experiencias personales que dan el tono al vivir continuo. Los matices positivos-negativos-neutros, buenos o malos, deseables o no deseables, etc. vienen modelados por la memoria, a través de la cual el sujeto va configurando su propia personalidad. En el hombre la vivencia de un momento con su respectivo enjuiciamiento intelectual y emotivo puede cambiar de sino a través de la reflexión o del rumiar mental cuasi inconsciente e imparable de la mente.

El hombre es a la vez un ser hacia el futuro, capaz de desear, prever, proyectar y realizar. Igualmente capta el alcance y la finalidad en un tiempo posterior al presente. De esta dimensión proviene la dinámica de un proyecto personal, que procede de nuestro yo, siendo el yo «lo más irrevocable en nosotros. Ese yo profundo es nuestro propio ser» (Ortega y Gasset, 1947:VII, 549). Por eso, el proyecto personal es la dinámica de ser nosotros mismos hacia una plenitud de nuestro yo.

La captación de las variaciones del yo desde la interioridad es el tiempo interior que supera una medición cronológica y se ve sometida a un proceso psicológico de difícil descripción objetiva.

1.2.8. La intimidad como identidad

Cuando hablamos de interioridad se ha de distinguir interior de intimidad. La interioridad es personal, en cuanto que el hombre es individuo, y se compone de todas aquellas facultades y vivencias. La intimidad es ese espacio interior sólo accesible por la persona misma y se haya constituido por elementos de dispar textura como son los pensamientos, ideas, sentimientos, aspiraciones, imágenes, recuerdos, proyecciones, deseos, etc. Se trata de la

interioridad consciente y poseedora de un mundo interior percibido como algo valioso e intransferible. Es un estado en el que el individuo es plenamente consciente de su yo y se percibe a sí, a su ser y a sus operaciones interiores.

La interioridad es dinámica autoconciencia de sí. Se trata de una realidad que, aun teniéndola cualquier humano, no siempre es cultivada con la misma profundidad y extensión. Cuando se profundiza mediante la reflexión, la interioridad se hace patente, y de alguna manera es susceptible al crecimiento y mejora. Al contrario, si no se hace consciente, no se desarrolla y se convierte en terreno limitado e inepto para alcanzar la comprensión de lo profundo y de la sabiduría que se esconde tras la realidad de sí mismo y del mundo circundante.

La intimidad es identidad. Es en el interior donde el individuo es de verdad lo que es. Es en la interioridad, en ese interior consciente, donde se forja la identidad personal, concurrencia del yo y el entorno físico y temporal. Nace de la conciencia que se tiene de sí mismo, de sus cualidades, de sus potencialidades, de su existencia. La identidad no se puede decir en un solo sentido, sino en un sentido multifocal en cuanto desde distintos ángulos de visión. La identidad es proceso de construcción individual, una construcción que implica proceso de ir haciéndose en el tiempo y lejos de serse algo definitivo y cerrado. Construcción del yo en el tiempo con un pasado, un presente y un futuro, de un yo con un carácter, con un temperamento, una configuración genética, unas capacidades físicas e intelectuales, unas potencialidades que delimitan y a la vez fomentan el uso de la propia vida en general y en cada decisión.

La identidad es además proceso de construcción dentro de un contexto humano, pues las relaciones de distinto tipo con las personas cercanas y lejanas, marcan la identidad. Se trata del marco social donde se desarrolla la vida —la nación, la ciudad, el barrio, la familia, las amistades, la escuela, la formación profesional, el trabajo, los círculos de diversión, etc.—. Los escenarios vitales colaboran en el proceso de la construcción de la identidad.

1.2.9. El Yo de la interioridad

En la observación de los fenómenos internos, Descartes anunció la fuerza de evidencia y de verdad que puede tener la conciencia de sí mismo y llegó a formularlo con una radicalidad que abrió una brecha en el pensamiento de Occidente. El *cogito ergo sum*, trasladó el peso de verdad ontológica al interior del pensamiento. La realidad pasó a ser algo subjetivo, porque siempre pasa por un ser que la percibe y piensa. La evidencia de un yo pensante es la que mediatiza todos los conocimientos. La evidencia es *aquello* en *mi yo*, en una subjetividad que se coloca como más decisiva que la realidad misma, aquella que parece haber perdido casi su ser ontológico para adquirirlo tan sólo en el sujeto pensante.

La interioridad parte de la dimensión del yo consciente de sí mismo, en otras palabras, es la presencia del *yo* en mí mismo, en mi pensamiento, en mi afectividad y en el conjunto de operaciones que desde el yo se dirigen. Ortega y Gasset realiza una profundización de la persona humana desde el “yo”, un “yo” fenomenológico como eje de su filosofía sobre el hombre, de indudable valor para entender el sujeto y la interioridad.

La distinción tripartita de la persona que realiza Ortega y Gasset sitúa la corporalidad —vitalidad—, los afectos y emociones —alma— y las potencias superiores de inteligencia y voluntad —el espíritu— en igual posición de pertenencia en el individuo, al afirmar que se trata de tres «yo» distintos que integran trinitariamente nuestra personalidad: un «yo» de la esfera psicocorporal, un «yo» del alma, un «yo» espiritual o mental» (Ortega y Gasset, 1947:VII, 465). Con esto salvaguarda la unidad íntima y ontológica de la persona a diferencia de quienes afirman —Platón, Aristóteles, Descartes, el Racionalismo ilustrado, etc.— que la constitución dual del hombre consiste en la unión de un alma adherida a un cuerpo. En estos se da una suma de cuerpo y alma, y el cuerpo aparece como un añadido indispensable, una mera posesión del alma.

En Ortega y Gasset encontramos que la persona es una unidad, y dentro de esa unidad existen distintas instancias a las que denomina igualmente yo, pero con diferencias cualitativas. Cuando afirma que «el «yo» indica siempre un término central de referencia: el diente que duele no le duele al diente, ni la cabeza a la cabeza, sino ambos a un tercero, que es mi «yo» corporal» (Ortega y Gasset, 1947:VII, 465) deja ver que aun siendo los tres yo centros personales, se representan de forma diversa al tener función distinta. Recurre al fenómeno de la experiencia íntima: «El yo espiritual tiene, como sus actos, un carácter puntual. Yo no puedo pensar una cosa con una parte de mi mente y otra contraria o meramente distinta con otra, ni puedo tener a un tiempo dos voliciones divergentes.» (Ortega y Gasset, 1947:VII, 465). El yo espiritual tiene una unidad de acción inalterable, es el yo de la autoconciencia que nos sitúa ante nosotros mismos y ante la realidad de modo unívoco.

Algo distinto sucede en la zona emotiva, que denomina alma, en la que aparecen afectos sin que el yo protagonice como actor en primera persona y decida sobre su aparición. La vivencia afectiva colorea la percepción de la realidad. Son irracionales, más nos suceden y al ser nuestros o en palabras de Ortega y Gasset son el yo de nuestra alma, el yo del espíritu con su inteligencia y voluntad juega el papel decisivo para la configuración armoniosa del individuo.

Al referirse a la volatilidad de las emociones afirma que «pueden nacer en mi alma varios y aun opuestos impulsos, deseos, sentimientos. El yo del alma tiene, pues, un área

dilatada y, como si dijéramos, una extensión psíquica, en cada uno de cuyos puntos puede nacer un acto emotivo o impulsivo diferente. Y como los sentimientos, deseos, etc., son más o menos profundos, más o menos superficiales, habremos de pensar el alma a la manera de un volumen euclidiano, con sus tres dimensiones» (Ortega y Gasset, 1947:VII, 466).

La libertad del yo se compone de conocimiento de la propia vivencia y la voluntad de asumirla, la que define el Yo de la interioridad. Existen pues diversos sustratos del yo y de profundidad en la intimidad. El yo del conocimiento, de la voluntariedad, ante el que da cuenta la razón, es el nivel de la identidad y la estabilidad. «Lo más personal de la persona, es el espíritu» (Ortega y Gasset, 1966:III, 161).

1.2.10. La trascendencia espiritual de la persona

La naturaleza de la interioridad al estar inserta en la del hombre como lo propiamente constitutivo de la persona, comparte su dimensión espiritual-material. Para Ortega y Gasset, en su región espiritual el hombre posee una dimensión trascendente, en cuanto que sale de sí misma y participa de algo que no es ella, que está más allá de ella. El fenómeno de que ciertas actividades inmanentes al organismo trascienden de él es en lo que consiste precisamente en ser más; en ella lo inmanente es un trascender más allá de sí misma. «La vida del hombre —o conjunto de fenómenos que integran el individuo orgánico— tiene una dimensión trascendente en que, por decirlo así, sale de sí misma y participa de algo que no es ella, que está más allá de ella. El pensamiento, la voluntad, el sentimiento estético, la emoción religiosa constituyen esa dimensión» (Ortega y Gasset, 1966:III, 166).

La interioridad del hombre en cuanto individuo de la especie humana muestra que el hombre es algo más que individuo de una especie. Es una persona, es decir, un ser inteligente, libre, uno y único, irrepitible, fin en sí mismo, que es capaz de vivir no sólo para la especie, como el caso de los animales, sino también para su propia realización y la ajena, con capacidad de realizaciones por encima de sus propias coordenadas espaciales temporales, que incoan una posible inmortalidad. Todo esto le otorga a cada ser humano un valor absoluto y el fundamento de esta realidad es su alma espiritual, núcleo más profundo de su ser.

El ser humano es persona. El vocablo latino persona procede de *personare*, que significa “resonar, hacer eco, sonar la voz con fuerza”. El origen de ese significado se remonta al término griego *prósopon* que literalmente significaba la máscara que los actores utilizaban en el teatro griego con una doble finalidad, por un lado, para hacer retumbar y reconocible la voz del actor y además para identificar a los actores durante la representación teatral. Una emanación de este sentido de persona es *per se sonans*, es decir quien posee voz por sí mismo (García Cuadrado, 2006:120). Esta caracterización de la persona humana apunta hacia su singularidad. Más allá

de una voz y un rostro hay una identidad, se trata de una sustancia particular, de un ser único e irrepetible. La espiritualidad apunta hacia la trascendencia de la persona como ser abierto a la infinitud y a la plenitud de felicidad. Del mismo modo la consideración de la persona humana en su espiritualidad conduce a la apertura a Dios y a realidades que superan la contingencia espacio temporal.

1.2.11. La persona en el personaje

Castilla del Pino en su artículo “La construcción del personaje” traza un paralelismo entre la persona real y el personaje literario. Si logramos responder a la pregunta sobre qué es lo que caracteriza a la persona o sujeto, aunque sea aproximativamente, «se puede inferir una clave para interpretar cómo nos construimos como personas en la vida en general, y en consecuencia, como se construyen los personajes también en la vida ficticia que tiene su expresión en el universo literario» (Castilla en Mayoral, en Mayoral, 1990:36).

«Lo que caracteriza a la persona empírica —nosotros— y literaria —lo que se denomina por antonomasia “personaje” son dos cosas:

1) la reflexividad, es decir, la posibilidad de hacerse objeto de sí mismo (no me refiero a su cuerpo, para eso sólo se precisa un espejo, sino a su mundo interno, sus pensamientos, sus sentimientos, sus deseos) y, en consecuencia, poder tener conciencia de la intencionalidad de sus actos y, por ello, una imagen de sí mismo;

2) la necesidad de ser definido y definirse ante y por los demás a través de los actos que verifica en los contextos o situaciones determinadas en las que actúa, o se le hace actuar, como es el caso del personaje en la novela, merced a lo cual el hombre es identificado como sujeto, como el sujeto tal y cual, es decir, diferenciado, esto es, literalmente definido»

Castilla en Mayoral, 1990:36

La evidencia sobre la existencia de un mundo interior en cuanto «una imagen de sí mismo» percibida como conciencia reflexiva, es una incuestionable realidad. A pesar de su obvia presencia dentro de cada uno, con frecuencia se cuestiona no tanto su existencia —si existe o no— como su naturaleza —qué es.

Desde el exterior, a la identificación y definición del sujeto se llega a través de su actuación. Sin embargo, la identidad y definición de las personas de sí y desde sí mismas se sitúa más bien en el interior y se accede a través de la propia reflexividad. El receptor, siempre exterior, realiza una interpretación de los modos de actuar y lo que conocemos de las personas —según Castilla— no son más que figuraciones o fantasías, que pueden cambiar de signo según la propia imaginación. Esas figuraciones sobre las personas empíricas se han de someter a verificación a través del conocimiento personal y la confrontación, para que llegue a ser conocimiento auténtico y abandone su estatus de fantasía preconcebida. Tanto las personas como los personajes se conocen y confrontan a través de la palabra.

1.3. LA INTERIORIDAD EN LA ESTÉTICA NARRATIVA

La pregunta que nos ocupa ahora es ¿cómo se manifiesta esa interioridad en la creación literaria? Si la interioridad se manifiesta en los fenómenos artísticos, la cuestión es cómo lo hace, si es un elemento fundante en su constitución o es un mero recurso optativo, si es intrínseco a la obra o extrínseco, si esa manifestación de la interioridad es algo voluntario y consciente por parte del autor o por el contrario emana sin que se haya propuesto plasmarla.

El fenómeno estético que hace de la interioridad un lugar para el arte y al arte un lugar para la interioridad consiste en la virtualidad de la producción humana para constituirse en expresión, belleza, armonía y encarnar valores estéticos. Estos valores incrustados enigmáticamente en la naturaleza, en las personas y en las cosas, llevan al observador a tocar ese algo atemporal de su propio ser a través del contacto con aquellas inefables cualidades. El arte nace de una interioridad que además de poseer esta sensibilidad estética, se desborda en actividad creadora que lleva a la producción de fenómenos artísticos. En este sentido la literatura nace de un interior creador, en cuanto que la obra se crea primeramente en la mente de un artista.

1.3.1. Interioridad estética y artística

La obra de arte en cuanto producto semiótico tiene su origen en una interioridad, la del autor, donde se codifica. Su fin se encuentra igualmente en una interioridad, la del lector, donde el producto se descodifica. Las coordenadas interiores del autor al constituir la zona originaria de la generación de una obra, la marcan desde dentro, incluso más allá de la intencionalidad o la conciencia misma del autor sobre su obra. La interioridad es el lugar desde donde se ficcionaliza. Del mismo modo, la interioridad —lectorial— es el lugar donde se reconstruye la ficción. Al intentar definir la interioridad observábamos que una de las virtualidades que determinan la individualidad de un mundo interior frente a otro eran la propia vivencia, la identidad con su doble componente sociocultural y familiar, y la autoconciencia personal. De ahí que en el estudio de la obra en sus aspectos constitutivos en tanto percibidos como obra en sí, como receptivos en cuanto captados por un receptor, habría de relacionarse en cierto modo con la interioridad.

El proceso de codificación de una obra se realiza siempre en una interioridad. La obra se concibe, germina, se desarrolla y se convierte en producto acabado primera y fundamentalmente en la interioridad del artista. El carácter generador de la interioridad como germen y base del proceso evolutivo de un objeto semiótico desde su gestación en el recinto mental del autor hasta su acabado textual, es de tipo interior.

González (1992) al referirse a la naturaleza propia de la obra de arte en general, afirma que «a diferencia de otras realidades del mundo físico o natural, es un objeto semiótico: el producto de un proceso de codificación lingüística y cultural» (González, 1992:17). La lengua y la identidad cultural se mueven en la doble dimensión social e individual, más en el individuo la zona propia de estos dos elementos es la interioridad. Y continúa: «En su aspecto material, en cuanto texto, es un diagrama sígnico de valor potencial que necesita ser actualizado y reactualizado, para su constitución real, en actos concretos y específicos de interacción del lector» (González, 1992:17). Asimismo, la obra una vez terminado el proceso de elaboración obteniendo como resultado un producto autónomo e independiente del autor, sólo vuelve a existir en su completitud al ser actualizada por un lector, que, en el proceso de descodificación, le da realidad plena en su interioridad.

En sí el texto no es sino un conjunto de signos que suspendidos en el tiempo cuando no se descodifican solos, exclusivamente se actualizan con la interacción de un receptor. De ahí que «la obra, una vez concluida e inmersa en los canales de distribución interpersonal, se reconstruye únicamente en la actividad receptora del sujeto que la decodifica y recrea en el proceso de lectura, y que reacciona ante sus estímulos asignándole un contenido a los significantes materiales para elaborar posteriormente una hipótesis —siempre teñida de subjetividad— sobre el sentido del conjunto» (González, 1992:17). La descodificación del producto se realiza igualmente en otra interioridad, la del receptor, que actualiza y reactualiza el significado del signo.

1.3.2. La interioridad como categoría estética

La dimensión interior de la obra literaria no se desenvuelve tan sólo a nivel de su génesis y consumación. Se da en sus distintos niveles estructurales, que van desde los más superficiales hasta los más profundos y su peculiar manera de textualizarse es, en una doble dirección, configuradora y a la vez reflectora de una estética, que se perfila en combinación con otros factores. En cuanto categoría estética lo exponemos en el siguiente subcapítulo. Luego lo trataremos específicamente en el cuento literario y finalmente lo relacionaremos con el texto narrativo de ficción como base de lo que será este trabajo, pues en él indagaremos la interioridad como elemento constructivo y su papel en la constitución de la estética modernista.

Schücking en un ensayo titulado *El gusto literario* (1950) se planteaba la relación que podía existir entre las obras de arte y el “espíritu” de la época en que se producen. «¿En qué medida corresponde el estilo artístico de una época a una necesidad interior? [...] El arte es una especie de sismógrafo que registra las menores variaciones del estado de reposo espiritual predominante» (Schücking, 1950:15). Se refería a las artes, sobre todo a las plásticas —sin duda

extensible plenamente a la literatura—, en las que el espíritu de la época adquiere configuración y forma, y se explicita este espíritu epocal. El arte, afirma, corresponde a cierta concepción del mundo, que es lo que suele llamarse “espíritu de la época”, siendo, al fin, ante todo portador de ideas. Y concluye: «esto pone en claro un hecho fundamental: no existe un espíritu de la época, sino, que, por así decir, hay toda una serie de espíritus de la época. Siempre podrán distinguirse grupos totalmente diferentes con distintos ideales vitales y sociales. Con cuál de estos grupos se relacione más estrechamente el arte predominante dependerá de multitud de circunstancias [...]» (Schücking, 1950:20).

En cada época existen modos de crear propios, que prevalecen unos sobre otros, mezcla de tradición y novedad. Cada cultura patenta unas leyes internas apreciables en las distintas manifestaciones artísticas, ya sea para seguirlas o para negarlas. Se trata de coordenadas analizables en conceptos generales de estilo, de preceptiva, de gusto, de crítica. La estética clásica grecolatina, el Gótico, el Renacimiento, el Barroco, el Romanticismo, el Realismo, las Vanguardias, por mencionar algunas corrientes de perfiles relativamente claros, nos hablan de un concepto de belleza, de unos ideales artísticos, así como de las expectativas del público receptor. Existen en cada obra de arte, elementos, leyes intrínsecas, fines que definen su estética y que extensivamente se pueden aplicar a un autor, a un género, a una determinada época.

Los parámetros en los que se instaura el producto artístico se mueven por varias dimensiones que abarcan su estructuración y composición, la intencionalidad del autor, las posibles modalidades de recepción por parte del remitente o lector. Para constituirse en categoría estética un valor o un elemento, ha de ser pertinente en el producto estético en cuanto obra de arte. A lo largo de la historia del arte, las categorías estéticas han sido numerosas y diversas: el entretenimiento, la función didáctica, la instrucción moral, la búsqueda de la armonía, la pasión por la belleza, mostrar la realidad, reflejar el carácter de una nación, la impronta folclórica, el arte por el arte, la originalidad, el todo vale, etc. Se trata de factores que la obra manifiesta inserto en sus técnicas, procedimientos y fines y que reflejan un modo de ser cultural, social y autorial.

La búsqueda de la belleza y la armonía fue el *quid* en el arte clásico, heredados posteriormente por el Renacimiento. El Humanismo renacentista colocó los valores humanos y la exaltación del hombre como centro de todo interés filosófico y artístico, frente al teocentrismo de la época inmediatamente anterior, en la que Dios y la religión —en su versión judía, cristiana, y musulmana— fueron inspiradores y fuente de la motivación artística durante siglos. La expresión de las emociones en el Romanticismo, la exaltación del sentimiento nacional con lo folclórico, el reflejo fiel de la realidad social en el Realismo y la complacencia

en lo fisiológico del Naturalismo, el gusto por el subconsciente de las Vanguardias, la impronta social en el Realismo social, el Experimentalismo de los años sesenta, etc.; estos elementos han sido considerados categorías estéticas en unas épocas, mientras que en otras eran simples recursos prescindibles. En cada periodo o corriente, por tanto, hay elementos predominantes que determinan su fisonomía.

Pero en ocasiones sucede que alguno de esos elementos presentes en cualquier obra, pasa a ser la clave de interpretación de la obra y se superpone a los demás. Por ejemplo, el elemento didáctico aparece en obras no sólo medievales, sino en composiciones posteriores, pero sin constituir la categoría estética determinante de tal movimiento o autor, sino como un componente más. O también podríamos señalar que siempre hay unos determinados elementos que conforman la obra, más no siempre esa formalidad compositiva ha sido la clave de la obra hasta la aparición de *l'art pour l'art*, de finales del siglo XIX y principios del XX, en el que la formalidad era no sólo un elemento más, sino el factor clave. Una obra es siempre manifestación de un sentir individual y colectivo, pero el factor colectivo, nacional, se hace clave de comprensión en el Romanticismo. En otras épocas, encontramos algunos valores mencionados como constituyentes de la obra, pero no son los que necesariamente fundan la obra. Ya no juega un papel importante la similitud con la realidad imperante en el Realismo o el Naturalismo, ni se conceden importancia a los otros factores mencionados como el didactismo, la ociosidad, la expresión de las emociones, el motivo religioso, lo folclórico, etc.

La subjetividad como categoría estética es un invento de la modernidad en su interés por la perspectiva individual. Al igual que observamos en la filosofía, en los terrenos del arte es perceptible el papel que comenzó a tomar el interés por el sujeto en la modernidad, y poco a poco en la época contemporánea la realidad interior del hombre, observable en las producciones de los años primeros del siglo XX. La modernidad a la que nos referimos es aquella que se forjó con el Humanismo renacentista. Con el *Cogito ergo sum* (1637) de Descartes, se abrió una brecha en el pensamiento occidental colocando ese recinto interior donde se forjan los destinos individuales y colectivos, en un cuasi templo de la subjetividad que se arroga el ascendiente sobre la realidad, y sólo ella es capaz de mostrar lo que puede con su razón. Esa modernidad se forja en el siglo XVI y XVII como el nuevo paradigma cosmológico que otorga al hombre una centralidad nueva y pone las bases para el desarrollo de las ciencias, la filosofía, el arte y la literatura. En la narrativa es sintomático de este ambiente cultural la aparición de la novela moderna con Cervantes. «Recordemos que la novela es ya de por sí un género subjetivo, frente a la objetividad épica; algunas de sus formas más características van por tanto unidas a la representación de la experiencia subjetiva» (García Landa, 1998:339).

El proceso iniciado en el Renacimiento de valorización del sujeto se despliega en los siglos siguientes. Hubo épocas de ensalzamiento de la razón en el Siglo de las Luces, o del sentimiento nacional o subjetivo que en las artes da lugar al Romanticismo, al Realismo y al Naturalismo, frutos indirectos del positivismo racionalista, y otras corrientes en las artes y en la literatura, que corren paralelas a la filosofía.

El siglo XIX fue un siglo de transición. En él se gestó una transformación del paradigma que supuso un cambio de época. Del mismo modo que con la modernidad se puso el punto de mira en el hombre como individuo y en los valores humanistas, haciendo de la subjetividad un nuevo cauce de conocimiento, a finales del siglo XIX observamos una revalorización de la interioridad como la forma profunda del sujeto y de las nuevas coordenadas epistemológicas de los modos de vivir y crear.

El valor de la subjetividad adquiere nuevos visos a finales del siglo XIX, como vimos gracias al interés de la filosofía y la psicología, por la interioridad del sujeto. No es nuestro objetivo aquí hacer un análisis del proceso cultural de la modernidad, pero fue decisiva la conciencia gradual de la existencia y valor del mundo interior individual y de su papel tanto en la vida como en la sociedad, en las artes y en la filosofía y en todos los ámbitos del hombre. El interés por los procesos psicológicos se inaugura como vimos en la segunda mitad del siglo XIX y al tomar carta de naturaleza en las artes se convierte en categoría estética en cuanto que en sí es fuente, medio e incluso objetivo en la obra de arte.

La interioridad como expresión de y desde la mente, ajenas a las pretensiones mimético-realistas decimonónicas, se constituye en recurso estético. Ortega y Gasset en su obra *Deshumanización del arte* (1925), supo describir los cambios producidos en las creaciones artísticas del periodo precedente y su coetáneo, señalando que la clave para entender el fenómeno es una inversión del interés cognitivo. No interesa tanto la realidad externa en sí como la percepción que de ella posee el hombre, ya sea en el filósofo, en el intelectual, en el hombre de a pie, o, en definitiva, que es lo que nos trae a colación, en el artista. Lo definitivo es la visión interior y su plasmación directa. La interioridad, por tanto, como categoría estética es una dimensión fundamental de las obras de la época. Entre sus múltiples elementos constructivos la interioridad es el componente que marca la nueva orientación estética de una obra. Aun siendo un valor aparentemente abstracto, se puede analizar a nivel del texto, en su estructura y virtualidades. La interioridad, por tanto, como categoría estética se haya presente en la narrativa, en sus niveles estructurales más profundos al igual que en los más superficiales.

La interioridad como categoría estética es una invención contemporánea que principia con la creciente conciencia del espacio interior en el ámbito de la psicología y la filosofía. Su

consiguiente valoración cultural se hace patente en las manifestaciones artísticas. El arte abandona su esfuerzo imitativo de la realidad y se vuelve hacia el interior del artista mostrando el mundo desde la interioridad. En las artes plásticas se hace patente en las obras del impresionismo, postimpresionismo, el puntillismo, el simbolismo pictórico, el expresionismo, el cubismo, el fauvismo, el surrealismo, el futurismo. El paradigma de la percepción interior como el lugar de donde nace la obra se hace eje de la estética, y la perspectiva interior será un elemento definitorio en las obras del siglo XX. La perspectiva se hace eco de tal modo, que es lo que funda la obra.

Precisamos que subjetividad no se identifica con interioridad. Subjetividad es un concepto más amplio que interioridad, al referirse explícitamente al sujeto como individuo frente al mundo objeto. La subjetividad incluye la interioridad, siendo la interioridad el espacio interior del sujeto. La subjetividad se traduce en el arte en una visión del artista que atiende más a lo individual, a su modo de ver personal, en una intención de plasmar la obra desde su perspectiva personal y que transparenta los modos de sentir y pensar individuales. La interioridad, sin embargo, en el arte se manifiesta con incisividad técnica al crear desde el psiquismo que traduce a veces incluso desde el mismo proceso mental.

El cuento literario como una forma específica de arte dentro de la literatura narrativa de ficción, aunque se ha movido por la historia al vaivén de las estéticas vigentes, es un género con una evolución estética peculiar debido a su propia idiosincrasia.

1.3.3. Las estéticas del cuento literario

En la historia del relato, casi tan antigua como la humanidad, la categoría estética dominante en cada época, jugó un papel decisivo en la constitución de las características propias del cuento en su evolución. En la fase final el cuento literario, a diferencia del tradicional que fueron creados y transmitidos oralmente, se definen por su carácter escrito. Aunque no desarrollaremos esta cuestión porque no es el objeto de este trabajo, sólo mencionaremos ahora algunos momentos decisivos en la génesis del cuento.

El paso de la oralidad a la escritura favoreció a la fijación, valorizando el modo en que el autor plasmaba lingüísticamente la historia y siendo un precedente de la importancia del estilo y la forma en la escritura cuentística que con el tiempo cederán totalmente a la necesidad de un lenguaje elaborado y al uso de técnicas narrativas propias para considerarse cuento literario. Consecuencia tangencial quizás de esto fue el abandono de la finalidad práctica de la mera distracción o de la enseñanza moral o religiosa, para ir tomando cuerpo la esteticidad como rasgo fundante del género.

La función didáctica del cuento fue clave en la antigüedad hasta entrada la edad media, en la que las fábulas y los cuentos fundaban su razón de ser en la necesidad de una enseñanza ilustrada en una narración. Buena muestra de ello en el siglo XII, es la traducción de Pedro Alfonso de una obra de folclore oral oriental del árabe al latín que tituló *Disciplina clericalis*, enseñanza de doctos. Cuenta con una clara intención de enseñanza moral que justifica la existencia misma de esos cuentos. Igual motivación llevó al Arcipreste de Hita (c. 1283 – c. 1350) a escribir entre 1330 y 1343 —fecha incierta— su *Libro del buen amor*. Del mismo modo, las artes plásticas de la época con sus relieves de piedra en las catedrales, pretendían ser enseñanzas morales para los fieles, al ilustrar con imágenes de piedra las historias de las Sagradas Escrituras.

El motivo religioso también constituyó un factor determinante en las obras occidentales producidas a lo largo de la Edad Media. Se presenta obras como las de Gonzalo de Berceo (c. 1198 – antes de 1264) con sus *Milagros de Nuestra Señora* (c. 1246 y 1252) y otros relatos, así como *Las Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio durante la segunda mitad del siglo XIII, donde también cuenta historias piadosas sobre la Virgen María, aunque de carácter lírico. Son numerosas las construcciones de arquitectura cristiana en Europa —iglesias, catedrales, monasterios—, y las creaciones de pintura y escultura de asunto religioso. Un importante momento para la expansión de la cultura cristiana se remonta al edicto de Milán en el 313 firmado por el emperador Constantino, con el que da carta de ciudadanía y libertad al cristianismo y que acabó la persecución contra los cristianos. Pero no sólo la religión católica fue inspiradora de obras de artes plásticas y literarias. La presencia musulmana durante los siete siglos (711 – 1492) en la baja Europa, norte de África y Asia central, dejó su huella en el arte y la literatura, y trajo a Occidente la tradición cuentística oriental. En este periodo teocéntrico, la sensibilidad religiosa fue una de las fuentes de inspiración principal de artistas y fue motivo de indudable producción cultural.

El carácter ocioso de la literatura oral que permitía pasar el rato a un público oyente ante un cuentacuentos constituyó un factor clave en el amplio espacio de tiempo desde la aparición del cuento tradicional hasta su evolución al cuento literario escrito. Esa dimensión de ociosidad, así como la condición oral del cuento tradicional dejaron su impronta en formas narrativas medievales y renacentistas, como en *Los cuentos de Canterbury* (c. 1387 y 1400) de Geoffrey Chaucer (1343 – 1400), *El Decamerón* (1353) de Giovanni Boccaccio (1313 – 1375) o *El Conde Lucanor* (1335) de don Juan Manuel (1282 – 1348), y en otras colecciones medievales que se sirven de esta finalidad de entretenimiento que arranca del oriente con su famoso *Las mil y una noches*. En ellas el contexto marco que aúna los cuentos, así como el componente de intriga y

las tramas cargadas de tretas para mantener la atención del receptor, son un factor estético determinante de ese periodo.

El reclamo de la autoría individual frente a la precedente creación anónima, con el consiguiente reconocimiento del autor y la impronta del estilo personal, así como el paso de la transmisión colectiva a la recepción personal, fueron en el nacimiento de la modernidad, rasgos básicos del cuento literario.

El cuento literario apenas tuvo relevancia en el Renacimiento y en las épocas posteriores. Algunos estudiosos lo aducen al protagonismo que alcanzó el interés por la novela y el teatro, y en el siglo XVIII además por el ensayo y los tratados. Paradójicamente «entre los siglos XV y XVIII la mayor parte de las colecciones de cuentos que se publicaron no presenta en líneas generales cambios notables en relación con las aparecidas hasta entonces, que muchas veces fueron su fuente de inspiración» (Rey Briones, 2008:52).

Rey Briones sitúa la plenitud del cuento literario en el siglo XIX. Aquellos producidos durante el Realismo conforman lo que se denomina *cuentos literario clásico*. «Si bien durante el Romanticismo, en las primeras décadas de este siglo, el relato breve adquirió un gran desarrollo, lo cierto es que la mayoría de ellos se orientaban más hacia lo legendario y fantástico y por lo común no eran completamente originales, sino que tenían claras raíces antiguas y, en definitiva, propias de la tradición oral» (Rey Briones, 2008:52). Son los aparecidos en la época realista los primeros cuentos, que, según Rey Briones, deben considerarse plenamente literarios, al componerse según una ley compositiva que incluían la autoría singular, la innovación temática, las técnicas de composición, la representación de la realidad, la construcción de los personajes, la búsqueda de estilo, etc. «La multiplicidad de tendencias o corrientes que se observan en el cuento del siglo XIX, la mayoría vinculadas al realismo dominante, en cualquiera de sus manifestaciones o interpretaciones, de las que, sin ánimo de exhaustividad, podemos mencionar la sentimental, la de misterio, gótica o de terror, la costumbrista, la de aventuras, la de ciencia-ficción, la humorística, la satírica, la de orientación moral, la de signo social, etc.» (Rey Briones, 2008:56), que son el precedente directo del relato modernista.

«El cuento moderno, lejos ya de sus orígenes folclóricos y objeto propiamente artístico desde el primer romanticismo, goza en la España de los años finales del siglo XIX de una vitalidad extraordinaria, y la amplitud de su cultivo y difusión constituye un «auténtico fenómeno editorial» (Díaz y González, 2002:19). El papel de la prensa marca «la naturaleza del género, que acabará amoldándose a las exigencias del medio periodístico» (Díaz y González, 2002:19). Y es que, en palabras de Ángeles Ezama, la prensa determina aspectos esenciales «como la brevedad, la independencia, la actualidad, la ruptura de los límites entre realidad y

ficción, o la orientación de los contenidos» (Ezama, 1992: 18). Fue de orden común en las preceptivas decimonónicas que el relato se subordinara a una finalidad utilitaria, de instrucción y adoctrinamiento moral (1992: 88).

El cambio de paradigma, ya se aprecia en la narrativa al acercarse el siglo XX. «Las retóricas y preceptivas literarias comenzaron a perder el carácter normativo a partir del siglo XIX, la razón primordial del cambio fue una clara herencia del romanticismo, que había propiciado unos modos de aprehender la hermosura distintos. El escritor adquiere carta de libertad para expresar lo bello a su gusto y deseo; la belleza variaba de signo, convirtiéndose en algo individual, fragmentado. Removido el fielato del canon retórico, el artista perseguirá también la expresión del ideal, aunque cada uno lo hará a su estilo» (Gullón, 1992:24).

La aparición de un nuevo tipo de relato con una novedosa formulación narrativa pondrá en vigor una nueva estética. El relato modernista se desarrollará en un paradigma estético novedoso en el que la interioridad se encarnará en procedimientos narrativos y la evolución de un nuevo tipo de relato.

*

*

*

2. MODERNISMO Y ESTÉTICA DE LA INTERIORIDAD

El cambio de paradigma epistemológico acontecido en la modernidad que erige la subjetividad como la clave hegemónica del pensar y hacer humano, tiene su repercusión tanto en la literatura como en la crítica literaria. Especialmente a partir de principios de siglo XX, su implantación será definitiva y como señala Santiañez «en literatura, la subjetividad de los autores o de los críticos será el único baremo estético para el análisis de las obras literarias» (Santiañez, 2002:31).

Es de común acuerdo que se produjo una renovación estética en las artes en general y en la narrativa en relación directa con la subjetivización progresiva de la cultura. La transformación se registra como hecho consensuado en la crítica historiográfica y se constata en una buena parte de la obra producida. La cuestión ahora es ¿a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de renovación estética?, ¿por qué un cambio de estética con respecto a la anterior?, ¿es el modernismo o la Generación del 98 la nueva estética?, ¿a qué se refiere la una y la otra y por qué se disputan la posición de mayor validez u operatividad?

Más allá de los intentos por delimitar, definir y etiquetar corrientes, autores y textos aparecidos en la época de principios de siglo XX en Occidente, y comentar la legendaria controversia entre generación del 98 y modernismo, queremos apuntar más bien hacia aquello que comparten y en cierto modo los unifica dentro de una variedad incontestable de narradores y relatos. Predecesores, coetáneos y herederos de la naciente estética combinan en un estilo absolutamente personal la novedad, la tradición y lo vigente del periodo inmediatamente anterior que aún sobrevive. Es esta mezcla de estilos, personalizados y marcados por los nuevos parámetros culturales, lo que define la “edad de plata” de la cultura hispánica (Mainer, 1983). La extensa e intensamente debatida cuestión sobre qué sea y cómo se utilizan los términos modernidad y modernismo —con sus respectivos *moderno* y *modernista*—, aparece expuesta en el capítulo que lleva por título *Modernismo y modernismos* de Nil Santiañez (2002). A conciencia remitimos a ese estudio por su claridad expositiva, la acertada elección de críticos comentados y su correspondiente análisis. Aquí nos limitamos a presentar unas trazas mínimas que nos permiten fundarlas teóricamente y usarlas sin confusiones.

Existen numerosas teorías e intentos de definiciones sobre el modernismo en el ámbito hispánico, y no sólo desde la historiografía y crítica literaria, sino desde otros ámbitos de las ciencias humanas. Es un término que aborda un extenso ámbito de la cultura. Además, otro factor a considerar es que, a diferencia de otras estéticas literarias como el Realismo, Naturalismo, Romanticismo, Vanguardismo o Surrealismo, en las que existe un consenso

teórico sobre los rasgos característicos y las obras que las representan, sobre el modernismo no se puede afirmar lo mismo, al no haber acuerdo ni a nivel teórico ni en su aplicación a las obras.

Por todo ello, primeramente, delimitaremos en la crítica hispana los conceptos de modernismo y modernidad; después pasaremos a la polémica del modernismo y generación del 98 que nos servirá para elucidar la cuestión crítica del modernismo en sí y finalmente propondremos algunas de sus notas más destacadas.

2.1. MODERNISMO Y GENERACIÓN DEL 98

2.1.1. *Modernismo y modernidad*

Aun habiéndose convertido el término *modernidad* en un vocablo poliédrico por sus múltiples aplicaciones y contenidos, en este trabajo lo aplicaremos en su sentido epocal, es decir, como sinónimo de Edad moderna, que abarca el periodo histórico iniciado en el siglo XV y que se extiende hasta el siglo XX. Se trata de una terminología historiográfica acuñada por el historiador británico Arnold Toynbee (1889 – 1975) en *A Study of History*, publicada entre 1931 y 1964. Toynbee, en esta extensa obra que ocupa varios volúmenes, divide en cuatro las distintas eras de la historia de Occidente, situando la Edad Moderna (1475 – 1875) tras la Edad Media (1075 – 1475). Nos interesa aquí tan sólo el concepto en cuanto histórico —epocal— de extenso espectro en el que se dan fenómenos culturales y artísticos variados, pero aunados en un periodo de la humanidad que presenta elementos unificadores. En cuanto a la fecha de finalización es discutible la propuesta de que la Edad Moderna acabe en 1875, y aún más que, según este autor, a partir de esa misma fecha comienza la Edad Posmoderna. No obstante, asumimos la noción modernidad en este sentido epocal. Toynbee igualmente señala que se en síntesis este periodo se caracterizó por la estabilidad social, el racionalismo, el progreso y la hegemonía de la clase media burguesa. Mientras la Edad media precedente tuvo su denominador común en un teocentrismo social y cultural extendido por todo Occidente, la Edad moderna se fundó sobre un antropocentrismo cultural en el que el hombre —según el sentir clásico— se situó como medida de todas las cosas, estableciendo los valores del humanismo como dominantes de la civilización occidental a partir del siglo XVI. La modernidad se ha expresado en una nutrida variedad de movimientos diversos como el Renacimiento, el Barroco, el Siglo de las luces, el Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo, entre otros. A finales del siglo XIX comienza una nueva era. Toynbee habla de la “Edad Post-Moderna” que arranca en 1985 hasta nuestros días y la describe como una época de desconfianza respecto al mismo hombre, en una búsqueda de certezas y seguridades; aparecen innumerables posibilidades epistemológicas basadas en visiones personales volcadas en las más variadas construcciones

humanísticas, científicas y culturales. Ciertamente es difícil situar el fin de una época y el inicio de otra. Según sus parámetros cronológicos, el periodo modernista que estudiamos formaría parte de la Posmodernidad tanto por fechas como por los rasgos que señalan. Preferimos no adentrarnos en el debate. Por ahora nos basta la consideración de la modernidad como una época que llega hasta el siglo XX. Distinguimos pues modernidad y Posmodernidad —Edad moderna y Edad posmoderna— en su enfoque epocal y no artístico o cultural.

Modernidad y modernismo son pues dos conceptos referidos a fenómenos diversos: el primero —modernidad— eminentemente de connotación histórica; el segundo —modernismo— en un sentido artístico y estético. Para referirnos a la época histórica que sucede a la modernidad, empleamos el término *contemporáneo*. El modernismo podría ser considerado como una corriente bisagra entre dos edades, la moderna y la contemporánea. A eso aducimos que sea posible hablar del modernismo como un movimiento tanto moderno como contemporáneo. No es momento de debatir esta cuestión. Lo que sí está claro es que el modernismo es un fenómeno cultural que va desde el último cuarto del siglo XIX hasta los años veinte del siglo XX.

Finalmente queremos señalar entre las características de la modernidad —además del humanismo, el valor de la razón, la conciencia del progreso, el desarrollo de la ciencia y la técnica, revaloración de las actividades humanas, concepto de ciudad y cosmopolitismo, etc.— el valor central que adquiere el sujeto, pues tendrá una incidencia grande en la configuración del modernismo.

2.1.2. La polémica del modernismo frente a generación del 98

A lo largo del siglo XX la historiografía literaria hispánica ha propuesto varias categorizaciones para el fenómeno literario acaecido en el periodo de entre siglos. Básicamente se pueden discernir distintos grupos que describen e intentan conceptualizar sus teorías con el fin de explicar e interpretar la realidad literaria de la época. Tales teorías operan fundamentalmente con los términos modernismo y generación del 98. El debate sobre la existencia o no de una generación del 98, como distinta, paralela o parte del modernismo, arranca desde la misma época en que vivieron sus componentes.

La invención de la *generación del 98* corrió a cargo del mismo Azorín que en torno a 1905 escribe diversos artículos propagando la idea de un grupo de escritores con rasgos homogéneos aunados bajo el nombre de *generación del 98*. En esta nómina incluía incluso a Rubén Darío. Maeztu, Unamuno y Baroja, —estos dos últimos reaccionaron con rechazo y negaron pertenecer a ella.

Sólo en su origen este término no se enfrentaba al modernismo y se trataba de un fenómeno eminentemente español. Una buena parte de la crítica a lo largo del siglo XX acogió esta distinción, la desarrolló y la introdujo en la historiografía literaria. Entre sus rasgos fundamentales se encuentran la dimensión reflexiva y ensayística de la mayoría de sus componentes, así como una actitud anárquica, individualista, cosmopolita, aristocrática, con la centralidad de los problemas nacionales como la regeneración de España y la pérdida de las colonias. Entre sus más destacados defensores se hayan los estudiosos: Hans Jeschke, Pedro Salinas, Henríquez Ureña, Laín Entralgo, Díaz-Plaja, Corvalán, O. Paz, Schulman y Donald Shaw.

Hans Jeschke en *Die Generation von 1989 in Spanien* (1934) elaboró una teoría sobre el grupo del 98 como generación basándose en las teorías de Dilthey y Peterson. A pesar de considerarse un trabajo con un bien aplicado rigor científico, considera integrantes únicos a Azorín, Baroja, Antonio Machado, Benavente y Valle-Inclán, excluyendo a Unamuno y Ganimet por edad. Confunde modernista y noventayochistas y percibe un lenguaje generacional común. Igual Salinas aplicó confusamente las categorías de Petersen para definir una generación, pero en publicaciones posteriores muestra cierta ambigüedad de opinión y en *El problema del modernismo en España* (1938) enfrenta modernismo y noventayocho. Sin embargo, en un ensayo sobre Valle-Inclán y el esperpento, se inclina por concebirlos como un único movimiento con dos modalidades pues «lo diferencial es pura cuestión de posología» (Salinas, 1970:87).

Del mismo modo Laín Entralgo en *La generación del 98* (1945) analizó la cuestión literaria de principios de siglo aportando una gran riqueza desde su posición histórica y política inclinándose hacia la defensa de una generación noventayochista. Díaz Plaja (1979) se propuso analizar el periodo comprendido entre 1875 y 1925, que considera capital de las letras hispánicas, e inspirado en Laín Entralgo, sostiene que uno y otro son movimientos paralelos y diversos: «¿Quién confundiría el tono de una meditación de Unamuno con el de una evocación de Juan Ramón Jiménez?» (Díaz Plaja, 1979:XX). Finalmente concluye que ambos son hechos literarios opuestos, proponiendo el Noventayocho como un movimiento de índole extraestética, mientras que el modernismo procede con una actitud meramente estética.

Otra parte de la crítica define el modernismo como un movimiento surgido en Hispanoamérica con Rubén Darío, que en 1888 publica su novedoso *Azul* —aunque críticos como M.P. González y I. E. Schulman afirman que los fundadores fueron José Martí y Gutiérrez Nájera. La corriente extendida a la península la componen también escritores españoles como J. R. Jiménez, R. del Valle-Inclán, F. Villaespesa, S. Rueda, M. Machado y otros. El fenómeno

se da fundamentalmente en poesía y prosa lírica, y en él se da una síntesis del Romanticismo de Bécquer con influencias del Impresionismo, Parnasianismo, Prerrafaelismo y el Simbolismo. La corriente se da por concluida con las Vanguardias de los años veinte. Defensores de este modernismo son Henríquez Ureña y la mayoría de los críticos que se muestran a favor de la Generación del 98: Salinas, Díaz Plaja, Schulman, Laín Entralgo, Calvo Carilla. Henríquez Ureña en sus estudios sobre el modernismo sostiene que se trató de un movimiento hispanoamericano que alcanza a España con posterioridad y de modo efímero, proponiendo como sus componentes a Benavente, Valle-Inclán, Miró, Juan Ramón Jiménez, ambos Machados, Unamuno, Azorín y otros.

Por último, existe una visión más amplia del modernismo entendido no sólo como una corriente literaria sino como un fenómeno cultural y artístico de mayor alcance que explica la base común de la renovación estética finisecular y que atiende con más apertura a la coexistencia de autores que se aúnan no sólo cronológicamente sino con un criterio estético flexible que se personaliza en cada caso. La aceptación del modernismo como una tendencia general de la época, fue una idea que emanó fundamentalmente de Juan Ramón Jiménez y de Federico de Onís y ha sido asumida por la mayoría de la crítica. Esta explicación del modernismo invalida de alguna manera la existencia de la Generación del 98. Además de J.R. Jiménez y F. de Onís, son otros muchos los críticos que a lo largo del siglo XX se han inclinado por esta concepción amplia del modernismo: R. Gullón, G. Gullón, I. Zavala, G. Allegra, I. Zavala, J.C. Mainer, R. Gutiérrez Girardot, R. Cardwell, J. Macklin, G. Azam, L. Litvak. Es indudable la operatividad del término modernismo en sentido amplio que permite analizar a autores y obras desde un marco común para precisar en qué consistió tanto su similitud estética como lo diferencial de sus aportaciones personales y sus peculiaridades técnicas.

No obstante, hay autores como Rull que reconocen el modernismo en sentido amplio, pero consideran la generación del 98 como una modalidad o como «un movimiento literario y cultural de amplio espectro dentro del cual, como característica de uno de sus momentos y fenómeno particular aparece la llamada Generación del 98» (Rull, 1984:7).

Es indudable la importancia sociocultural que tuvo en el mundo hispanoamericano el acontecimiento histórico acaecido en 1898, y del que procede la denominación *Generación del 98*. Pero «la guerra del 98 no originó en sí misma ningún movimiento literario» y, continúa Rull, «rara vez un acontecimiento bélico produce una nueva forma estética verdaderamente relevante y revolucionaria. Son fenómenos comúnmente de índole diversa en lo que se refiere a su origen, y la crisis, que puede estar en el comienzo de ambos fenómenos, no tiene por qué coincidir en el tiempo» (Rull, 1984:32). Ciertamente, el hecho literario del modernismo y la

guerra del 98 se dan en un particular ambiente de crisis de conciencia colectiva. La vinculación de modernismo y conflicto bélico no es de relación causal, sino adicional y no en todas las sensibilidades tuvo la misma resonancia.

Cuando aquellos escritores empiezan su tarea intelectual en el intersticio de los siglos XIX y XX, el interés por la cuestión nacional era uno de los principales temas de debate en los círculos de intelectuales. La mejora de España como nación tanto a nivel individual como colectivo ya había sido un tema a partir de mediados del siglo XIX dando lugar al movimiento regeneracionista que comprometió a una buena parte de la burguesía intelectual. Fruto de este interés, se difundieron en España las ideas krausistas y surgieron iniciativas como la Institución Libre de Enseñanza. Joaquín Costa fue la figura principal del pensamiento regeneracionista desde 1890, teniendo sus ideas una gran difusión. Se creó en definitiva un ambiente intelectual de profundo deseo de mejora con ideas progresistas que alimentaría el afán de transformación y pondrían en primer plano la importancia de las letras en esa tarea.

Esta preocupación por la decadencia en la que se hallaba la España de fin de siglo llegó a su culmen tras el fracaso militar del ejército español en 1898 con la consiguiente pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, últimas colonias del imperio ultramarino que durante siglos había mantenido la hegemonía fuera de las fronteras peninsulares. La preocupación por una España fracasada desencadenó una discusión generalizada y abierta que saltó de los círculos intelectuales a la opinión pública. El desastre del 98 no fue más que el revulsivo de una preocupación que aun siendo previa, no había alcanzado las cotas de una crisis nacional tanto a nivel político, como social y cultural, hasta ese momento. Tal acontecimiento sesgó el ánimo generalizado y suscitó entre las capas de pensadores y escritores un replanteamiento del pasado en un intento de liberarse de las categorías imperantes heredadas de la época inmediatamente anterior, dominadas por el positivismo y el realismo.

«Lo que importa destacar es cómo la mayoría de los jóvenes que se inician en la profesión literaria a principios de siglo lo hacen bajo el influjo dominante del estado de efervescencia y preocupación intelectual identificable con la mítica fecha del 98 y que esa circunstancia ha de tener importancia fundamental en la actitud adoptada hacia su propia actividad y vocación» (González, 1992:41).

Las consecuencias que la guerra trajo consigo a nivel social y personal, no sólo tuvieron sus efectos en la configuración sociocultural en la península. Las pérdidas de los últimos territorios españoles en otros continentes, más allá de manifestar una crisis económica y política arrastrada desde hacía tiempo y que era la base de los movimientos regeneracionistas, puso fin a la época del colonialismo. España se ceñía a sus territorios europeos, con una nueva identidad

por estrenar ajena ya a su grandeza expansiva. América, por su parte, quedó a expensas de sí misma en la identidad de cada país recientemente formado.

El peso de la cuestión nacional se observa en conjunto como una manifestación modernista tanto en los escritores españoles como en los hispanoamericanos. Fue un fenómeno con una innegable vertiente nacionalista. En cada país tuvo su versión caracterizada por las inquietudes propias de cada tierra. En España los problemas que acuciaban el país era de una sensación generalizada de fracaso acompañada de una aspiración de reforma, de cambio, de replanteamiento y el nefasto colofón de una guerra perdida. Esta honda disposición hacia los acuciantes problemas de España en plena crisis constituyó ciertamente un aspecto de suma importancia, llegando a ser eje de la visión global y perspectiva indiscutible para cualquier asunto, en un permanente «intento de dotar de trascendencia social su quehacer individual de escritor e intelectual» (González, 1992:40).

González señala que «si los jóvenes escritores del momento —los miembros de la mal llamada Generación del 98— deben ser considerados a la luz de los nuevos enfoques críticos y, en términos generales, como modernistas, conviene no olvidar al mismo tiempo que el modernismo —entendido en el sentido amplio del término tal y como lo ha empleado la crítica anglosajona o en nuestro ámbito hispano Juan Ramón Jiménez, Federico de Onís y posteriormente, Ricardo Gullón— al ser un movimiento espiritual que abarca la totalidad de la experiencia humana y que agita intensamente, desde el último tercio del siglo XIX, el sedimento de las ideas recibidas en múltiples campos y disciplinas, no careció de una dimensión política y nacionalista» y continúa que «así lo vienen a corroborar, en otras partes del mundo hispano, las manifestaciones argentina, peruana o cubana del movimiento» (González, 1992:40).

Este rasgo definitorio del modernismo ha llevado a la crítica a interpretar la preocupación por la cuestión nacional, que colmó el interés de numerosos escritores españoles de la época, a colocarlos como ajenos al modernismo americano y europeo por su acentuada impronta nacional. Pero la cuestión sobre el preponderante papel de la identidad nacional en los autores del momento “lejos de ser peculiaridad de los peninsulares, es igualmente signo de la época” (Gullón, 1969:12) como se observa en Darío, Martí, Nervo, Nájera, Silva o del Casal.

El anhelo de alcanzar lo genuino de la propia tierra viene dado en España por la idea de buscar la esencia intrahistórica con un marcado acento reflexivo y ensayístico. En el modernismo hispanoamericano la exploración de la identidad propia se orienta en la línea de la exaltación lírica de las tierras americanas con lo propio de sus valores y paisajes naturales y humanos. El español fue un modernismo con un matiz de inquietud o anhelo por la propia identidad, el hispanoamericano fue un canto y exultación igualmente de lo autóctono. Juan

Ramón Jiménez sostenía que mientras que los escritores hispanoamericanos eran más parnasianos, los españoles se caracterizaban por ser más pensativos, más interiores (Jiménez, 1962:85). Todo esto se manifiesta de alguna manera en cómo cada uno refleja su relación con la patria.

Y ese fue el perfil nacional del modernismo literario de esos escritores de un lado y otro del Atlántico, que cada cual encarnó a su estilo y con el género más acorde a sus necesidades individuales y culturales propias, quedando injustificada la necesidad de una denominación propia —Generación del 98— para la versión española. No obstante, es imprescindible un estudio de los textos que nos permitan entender las modalidades que indudablemente se dan dentro de la producción modernista y que nos permitirán entender el fenómeno general en cada modalidad concreta y que dará cuenta de lo que distingue y qué auna a la vez la narrativa de Unamuno con la de Juan Ramón Jiménez, ambos máximos exponentes de la renovación narrativa modernista.

2.1.3. El modernismo como actitud

A principios de siglo XX, el modernismo era un concepto general aplicado a la nueva producción literaria distanciada ya del realismo, pero con unos contornos no claros. Pretendía denominar aquellos fenómenos literarios, si bien ni el término ni su contenido artístico estaban teóricamente definidos, probablemente por su misma novedad. Hubo intentos de clarificarlo por parte de la prensa como el concurso que en 1902 *Gente vieja* organizó en torno al concepto modernismo ganando Eduardo L. Chávarri. Chávarri considera el modernismo como la respuesta estética a un inconformismo general latente en los intelectuales y destaca el carácter aglutinador del término que contiene todos los movimientos modernos que reaccionan contra el espíritu utilitario de la época. Afirma que el modernismo es directamente heredero del romanticismo, y no lo opone a la literatura mimética anterior, con la que convive. Opina que fue el romanticismo la savia que animó el espíritu del arte europeo, tanto al naturalismo, al realismo y ahora al modernismo. Pero el modernismo es una peculiar evolución de la fuerza latente del romanticismo. No es un estilo, es una búsqueda de estilo aún no encontrada por nuestra civilización. «El espíritu contemporáneo, solicitado por infinitas contradicciones, lleno de dudas y vaguedades, necesita medios de expresión muy diferentes. El verdadero artista, para reflejar los variados matices del sentimiento actual, ha de recurrir a nuevas formas» (Gullón, 1980:95).

Años más tarde en 1907 *El nuevo mercurio* organizó una consulta periodística al modo como en 1891 se hizo sobre el Naturalismo por J. Huret. Es interesante que en el artículo en el que se solicita colaboración, se muestra la duda de que se pueda escribir sobre el modernismo

lo que en su momento escribió Pardo Bazán sobre el naturalismo en *La cuestión palpitante*, donde magistralmente perfila la idiosincrasia de aquel movimiento. Del resultado de esta encuesta aparecen tres ideas que se reiterarán en la crítica posterior hasta nuestros días con un sustrato común que C.A. Torres, colaborador de la encuesta, describió como una «orientación general de los espíritus»: el drástico carácter innovador, el eclecticismo de corrientes dispares y la marcada impronta individual de cada autor. La devaluación de los valores fruto de la nueva mentalidad inclinada hacia la psicología del sujeto y la búsqueda de una profundidad nueva se realizaba de modo pleno en las artes y de modo preeminente en la literatura (Santiáñez, 2002:92).

Federico de Onís en el prólogo a su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882 – 1932)* (1934) afirma que «el modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1883 la disolución del siglo XIX y que se había manifestado en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico» (Onís, 1934:xxi-xxiv). Percibe así el carácter global del movimiento como una actitud general presente en cada autor modernista.

No obstante, será Juan Ramón Jiménez años más tarde quién consolide esta visión universalista del término. El 18 de marzo de 1935 hizo unas declaraciones para el periódico madrileño *La Voz* donde definía el modernismo como una tendencia general, no puramente literaria, ni ceñida a las letras, sino un movimiento de amplio espectro que implicaba todas las manifestaciones artísticas del momento. Jiménez afirmaba: «El modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud» (Gullón, 1990:30). No se trataba de una corriente ni de influencias comunes, sino más bien de una *actitud*. En 1953 dictó un seminario en la Universidad de Puerto Rico cuyas notas fueron publicadas en *El modernismo, notas de un curso (1953)*, por Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, donde establece el fundamento teórico que pretende explicar de fondo la totalidad de los acontecimientos desde lo sociocultural y artístico hasta lo político y económico. Se trató de «un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza» (Jiménez, 1962:17), un modo nuevo de afrontar la realidad, una actitud presente en el sujeto y transmitida en el arte que resalta la óptica individual, y una especie de visión personal inmersa en cada fenómeno artístico. Lo percibe como un segundo renacimiento, en el que se revisan todos los valores

vigentes, y en su apertura es un “movimiento envolvente” en el que caben todas las ideologías y sensibilidades (Jiménez, 1962:80). A pesar de su inapreciable aportación a la crítica e historiografía literaria con esta visión epocal del modernismo, se le ha señalado por sus generalizaciones a veces abandonadas a la ilimitación. En el periodo del cambio del siglo «todos eran modernistas» y todo en ese tiempo «está dentro de la revisión modernista del siglo XX» (Jiménez, 1962:184).

Unamuno, uno de los máximos exponentes de la estética modernista, percibía el espíritu de la nueva escritura también como una actitud. Esta actitud que estandariza los modos de hacer de los artistas de la época es una visión personal desde el interior. En 1900 en su ensayo ¡Adentro! traza unas notas esenciales a modo de manifiesto sobre la orientación interior que tomaba la intelectualidad y las letras. Años más tarde Ortega y Gasset (1925) en sus ensayos sobre el arte intentó explicar esta transformación hacia el interior del artista, dotando al fenómeno artístico y cultural de un sustento filosófico inigualable, al que más adelante nos referiremos.

2.1.4. La cuestión crítica del modernismo

Ante la variedad de autores y estilos de la época, una buena parte de la crítica hispánica coincide en que hay más de un hilo que las aúna y que ese carácter aglutinador de la actitud común ante tanta variedad es lo que autoriza a denominar como modernismo a tal dispersa disimilitud. Siendo obvios los problemas teóricos y metodológicos que implica el uso de los conceptos generacionales para clasificar o describir las épocas de la literatura, el modernismo es uno de ellos con sus consecuentes problemas teóricos. Con la noción *modernismo* la crítica pretende englobar a todos los escritores de principios de siglo cuya producción se aleja del Realismo decimonónico y ciertamente todos comparten preocupaciones literarias comunes e intereses más allá de la literatura, configurando en ellos una misma actitud diversificada según el personalísimo estilo de cada uno. Estos escritores de la “edad de plata” —como así se refiere Mainer (1983) a la época— aunque con estilos diversos, se hayan vinculados por una serie de rasgos colectivos que intentaremos perfilar.

Nil Santiáñez en su estudio *Investigaciones literarias* (2002) propone un tipo de estudio literario que supere el método de clasificación generacional, al que considera incapaz de dar razón de los fenómenos culturales de cualquier periodo histórico por su inherente carácter simplificador. El problema que observa en la metodología tradicional de la historiografía hispánica —aunque no sólo la hispánica— como generadora de escuelas, corrientes, movimientos, generaciones, y otros membretes de gran utilidad explicativa y pedagógica, es que los estudios se realizan sobre épocas históricas y autores, dejando de lado o en segundo

plano las obras mismas. Esto lleva a etiquetar a autores de modo simplista y el estudio de sus obras desde esa óptica generacional con frecuencia desconcierta más que aclara, como es el caso de autores como Galdós, Pardo Bazán y Clarín, cuyas obras de madurez se presentan con aquel trasfondo modernista, pero la crítica los encasilla como autores realistas y considera a esas obras lejanas ya del Realismo, sencillamente las tildan como de corte espiritualista.

En realidad, la falta de estudio de las obras mismas para buscar en ellas cómo se realiza la estética que se supone que el autor encarna, y el hacer decir a las obras lo que la crítica quiere que diga, es una constante en la historiografía literaria. En este trabajo pretendemos exponer algunos hallazgos que ponen en relación, por un lado, el llamado proceso de interiorización de la narrativa de principios de siglo y sus técnicas narratológicas concretas y, por otro, la estética narrativa del modernismo con los procedimientos técnicos que emplea. Al final intentaremos definir cómo se relaciona concretamente la interioridad con la narración y qué significó el modernismo a nivel narratológico. Pero antes, no queremos dejar de mencionar aquellos rasgos generales del modernismo que a nuestro parecer y fundados en parte en el consenso de la historiografía literaria caracterizan a la época modernista y a sus autores. En ellos encontramos algunos componentes cruciales que luego nos servirán para entender el papel de la interioridad en la estética modernista y sus manifestaciones narratológicas.

Volviendo al estudio de Santiáñez, es de sumo interés el uso que hace del concepto de «semejanzas de familia» tomado de la filosofía de Wittgenstein. Se funda en la idea de que existen rasgos en los fenómenos artísticos que no son privativos de un autor o de una época, aunque puedan darse acumulativamente —como sucede a menudo llegando a definir corrientes o movimientos en algunas épocas. Pero lo esencial del método es que se analizan las obras y se comparan entre ellas aquellos caracteres que las asemejan o desemejan. Santiáñez concluye que el modernismo más que una época histórica, fue una corriente artística. Como toda corriente artística se sustenta en una consideración básica de la obra, el artista y el mundo, que se encuentran con más o menos evidencia en las obras que detentan tal estética (Santiáñez, 2002:121).

Al constituir las «semejanzas de familia» del modernismo, propone en una síntesis realizada por él mismo las siguientes: «lenguaje experimental y dislocado, espesor del código lingüístico, estructura metafórica, disolución de la identidad personal, organización espacial, predominio del discurso sobre la historia, tendencia a la parodia y a la metaliteratura, simbolismo, polisemia del signo lingüístico, escepticismo religioso, especulación filosófica, ironía, alejamiento de la función comunicativa, renuncia a las visiones globales, perspectivismo, relativismo, incertidumbre y duda epistemológica, narradores no fiables,

interiorismo, mezcla de géneros, exigencia de un papel activo del lector. Podrían ser más, pero bastarán las citadas» (Santiáñez, 2002:132). Luego hace un detenido estudio de lo que considera esencial en la prosa modernista: las voces —el uso de las instancias narrativas—, los interiores físicos —la casa y las zonas del vivir en los ambientes de la narración—, los sujetos de la narración —los personajes desde el yo—, el juego —el gusto por la ficción lúdica—. En nuestra opinión, todo el análisis se haya atravesado, de lo que creemos que constituye el rasgo esencial de la estética modernista, que es el proceso de interiorización de la narración, aunque en sí no lo considere como una categoría propia, sino que lo inserta como un elemento en cada semejanza analizada.

Sus conclusiones las encontramos tras la detenida crítica que hace de los términos *modernidad* y *modernismo*, el establecimiento del método de las «semejanzas de familia», y el análisis de las obras. En resumen, distingue tres tipos de modernismo que vienen a delimitar el término y pretende aclarar el concepto.

Habla de un modernismo de corta duración, otro de media duración y otro de larga duración. En el modernismo de corta duración incluye aquellas obras comúnmente asociadas con el modernismo español e hispanoamericano de los años de entre siglos. Pero añade aquellas obras de Clarín —*Su único hijo* y *Cuesta abajo*—, Pardo Bazán —*Una cristiana-La prueba*—, Galdós —*La incógnita*—, Octavio Picón —*Dulce y sabrosa*— y la mayoría de las obras de Silverio Lanza. Gente vieja y nueva de distintas cronologías generacionales son agrupados bajo el mismo movimiento de innovación estilística de las familias de modernismo cambiosecular.

El modernismo de media duración, abarca el periodo que va desde los años ochenta del XIX hasta los treinta del siglo XX. Es el periodo de la “edad de plata” de Mainer (1983) —aunque este no incluye a aquellos escritores de la gente vieja mencionados líneas atrás. En este corte la familia del modernismo incluye también las obras de Miró, Pérez de Ayala y Unamuno, así como las consideradas vanguardistas de autores como Gómez de la Serna, Azorín, Valle-Inclán, Jarnés, Salinas, Aub, Jardiel Poncela, Espina y Chacel. Todos estos autores conviven y publican con autores de obras claramente realistas como Blasco Ibáñez, al que suele omitirse.

Por último, el modernismo de larga duración incluye obras de un amplio periodo histórico. Santiáñez dice que «la prosa modernista nace con el Quijote, continúa con Fray Gerundio de Campazas, el modernismo cambiosecular, las vanguardias, y con la prosa experimental que, en la posguerra, fue cultivada sobre todo a partir de la publicación de *Tiempo de silencio*» (Santiáñez, 2002:133). Entre las características que señala para incluir a tanta obra dispersa en la historia, y sobre todo al Quijote es que en ellos se encuentran «la superposición de múltiples narradores, el relativismo epistemológico, los juegos autorreferenciales y

metaliterarios, la crucial importancia que la literatura tiene en la novela, la misma locura del protagonista, la tematización de la lectura en Don Quijote y en otros personajes, la mezcla de niveles narrativos y el papel activo exigido al lector son, entre muchos otros, componentes capitales del Quijote de clara raigambre modernista que sepultan toda posible orientación mimética, representacional, del signo lingüístico» (Santiáñez, 2002:133).

Es de interés la triple clasificación que realiza de esas obras que comparten las «semejanzas de familia» del modernismo. Tras las acertadas críticas en torno a la falta de claridad conceptual sobre la modernidad y el modernismo, así como la crítica a los problemáticos usos de las generaciones literarias en las obras de G. Gullón, Gutiérrez Girardot, H. Gold Lissorges y Salaun, Sobejano, Romero Tobar, Mainer y Gracia, G. Allegra y otros, acaba haciendo un uso del modernismo cayendo en parte en el mismo error que pretende corregir. Desafortunadamente queda confusa la distinción entre modernidad y modernismo al usar sólo el término modernismo y no ponerlo en relación con la modernidad. Al afirmar que «la prosa modernista nace con el Quijote, continúa con Fray Gerundio de Campazas», y luego aduce a esos motivos, parece olvidar la distinción modernidad y modernismo. Los elementos que parecen ser claves de las modernistas de esas obras aparecidas en la Edad Moderna pertenecen al nuevo paradigma instaurado en el periodo que se inicia a finales del siglo XV, con la centralidad del sujeto como eje del pensar y del hacer y que llega hasta nuestros días. Ciertamente compartimos que el Quijote inaugura un nuevo tipo de prosa, pero nos inclinamos a pensar que fue la prosa moderna, y no la modernista. Confunde quizás modernidad y modernismo, y remitimos al punto sobre la diferencia conceptual entre uno y otro.

Resaltamos ahora algunas notas del modernismo que nos interesan en su relación con la interioridad: la interioridad como estética, los tonos de la interioridad, la mimesis interior, la perspectiva modernista, la actitud, el eclecticismo de las formas.

*

*

*

2.2. NOTAS DEL MODERNISMO

Si observamos de cerca la estética modernista tanto en los autores de la época como en los relatos que a ella pertenecen —de lo que se dará cumplida cuenta en el siguiente capítulo— descubrimos junto al eclecticismo de formas, técnicas e intenciones, algunos rasgos comunes que, en combinación aleatoria y diversa, constituye lo que se viene llamando modernismo. Hemos optado por señalar sus seis rasgos más definatorios: la interioridad, el tono —lirismo, intimismo, intelectualismo—, la mimesis novedosa, la perspectiva particular, la actitud y el eclecticismo.

El concepto de «semejanzas de familia» usado por Santiáñez, siendo análogo al concepto usado en este trabajo que denominamos *categorías estéticas*, nos resulta operativo en este punto, pues estas seis «semejanzas de familia» se dan en algunos textos más que en otros y con intensidades distintas. Se dan en la narrativa, pero algunas no son privativas del género compartiéndose con otros géneros e incluso con otras artes. Igualmente se aplican de modo análogo a sus autores como origen de sus obras.

Las categorías estéticas del modernismo se mueven en las siguientes coordenadas, aunque no sólo obviamente, pues se podrían añadir alguna que quizás otros consideren de mayor pertinencia. Lo que nos interesa resaltar es que la interioridad como categoría estética se comienza a gestar y a realizar plenamente con la estética modernista y que no sólo es categoría estética relevante, como lo son el tono, la nueva mimesis, la perspectiva individual, la actitud y el eclecticismo, sino que nos parece que constituye la clave de comprensión de los textos. Dicho de otro modo, la estética global del modernismo de la que se derivan incluso las demás categorías es la *estética de la interioridad*.

2.2.1. ¿Una estética de la interioridad?

En cuanto a la interioridad en relación con la mencionada renovación estética denominada modernismo, quisiéramos delinear precisamente qué tipo de vinculación mutua existió. Ya se han dado algunas pautas para su entendimiento, como qué significa la interioridad en cuanto categoría estética y qué relación guarda con la narrativa. Ahora toca relacionarla con la renovación en sí. Es que ¿acaso se hizo más “interior” el arte y la narrativa? Y más específicamente ¿en qué consistió la renovación estética en la narrativa? ¿qué técnicas aparecieron como consecuencia de tal transformación cultural?

La modernidad positivista del racionalismo inaugurado por Descartes y culminado por el Yo Kantiano y el idealismo Hegeliano pretendía explicar el mundo desde la razón lógica con leyes precisas y universales, y configuró un acuerdo tácito en las artes acerca de la existencia

de una realidad objetiva y de un sujeto cognoscente que la conoce, comprende y expresa. La estética del Realismo entra dentro de la modernidad inaugurada en el siglo XVI con el humanismo. Esta visión se quiebra a finales del siglo XIX con la aparición de una nueva mentalidad inaugurada por el psicologismo y las corrientes vitalistas, que ponen en duda los esquemas racionalistas y proponen una captación del mundo desde un sujeto no ya cognoscente sino existente como vivencial y limitado.

La interioridad como tal se hace *quid* en la génesis compositiva e intencional en el nuevo arte. No es la interioridad en su versión moderna racionalista sino aquella que compone el total del individuo y que se percibe a través de la experiencia vital interna. Al volcarse el énfasis por la experiencia psicológica, ya no concede importancia al referente real. La interioridad es no sólo una categoría estética, sino que se convierte en configuradora de las artes y las letras modernistas, constituyéndose el modernismo en una *estética de la interioridad*.

Si la subjetividad como eje cultural fue un invento moderno, la interioridad como categoría estética es una invención del modernismo. La centralidad del sujeto en el paradigma epistemológico de la modernidad evolucionó progresivamente hacia aspectos más concretos del individuo y a finales del siglo XIX más específicamente hacia la interioridad. La autoconciencia de los mecanismos interiores fue el resultado de un cambio grande de mentalidades. «Desde mediados el XVI comienza a hablarse cada vez con mayor interés del arte en términos de experiencia psicológica. En esta progresiva subjetivización de la estética —paralela a la subjetivización general de la reflexión sobre el hombre— se valora particularmente la experiencia psicológica a la que el artefacto artístico da lugar y se analizan sus particularidades en relación con otro tipo de experiencias humanas» (González, 1992:51).

La transformación cambiosecular que trajo consigo el modernismo hizo de gozne entre la modernidad y la edad contemporánea. El individuo como sujeto cognoscente ya no se erige como el *quid* del existir humano, sino la interioridad en su conjunto que conduce una nueva concepción de la realidad y de su acceso a ella tanto a nivel cognitivo como artístico.

El criterio de creación, recepción y valoración de la obra se orienta en este nuevo paradigma cultural hacia una presencia más preeminente de la visión interior por encima de la imitación y confrontación con la realidad. Al transponerse la estrategia de la narración conforme a una formulación más interiorizada de lo relatado, se realza la figura del autor, y más específicamente la de su personalidad que queda labrada en la obra con una estética propia. El papel de la interioridad manifestado entre otros modos a través de esta determinante perspectiva personal constituyó uno de los factores claves en la construcción de la narrativa naciente.

Thomas Mann (1875 – 1955) habló de un *principio de interiorización* en la novela de inicios de siglo. Este hecho fue corroborado por D. Cohn (1978) en su minucioso análisis de la conciencia en la narrativa de ficción que realizó en *Transparent Minds*. Analizó obras de Stendhal, Dostoievski, James, Mann, Kafka, Joyce, Proust, Woolf y Sarraute, desde los procedimientos discursivos de exploración interior definiendo técnicamente el fenómeno modernista de la interiorización. La literatura hispana con autores como Unamuno, Valle, Baroja, Azorín, Miró, Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez entre otros tantos, fueron exponentes de ese mismo proceso de progresiva subjetividad de la realidad a través de la narrativa. «En esta evolución se dibujaría el paulatino desplazamiento del acontecimiento exterior o social —novela del aprendizaje y de la conquista social— al acontecimiento interior —novela de la interioridad y de la introspección, del aprendizaje subjetivo» (Martínez, 2002:210).

La interioridad como categoría estética fundante es pues un invento contemporáneo, nacido del modernismo. Es la urdimbre que subyace a toda caracterización posterior. El tono narrativo propio de la interioridad, un tono lírico, intimista, intelectualista; seguido de una mimesis sin precedentes, imitación de la realidad interior, novedosa por anclarse no fuera como en el realismo, sino dentro, en el mundo interior de narradores y personajes; una perspectiva particular por proceder de una focalización personal y no colectiva o prescrita; la actitud de autoconciencia crítica conductora de un revisionismo constructivo; el eclecticismo de las formas que da lugar a tantas “subestéticas” como narradores y relatos; estos rasgos sin duda se originan precisamente de esta inherente estética de la interioridad.

Esta profundización se da a nivel creacional y de igual modo a nivel receptivo. La experiencia psicológica como factor determinante en el proceso creativo, lleva al estudio del fenómeno artístico desde una nueva perspectiva. «Lógicamente esto supone que la atención de los estudiosos de esa nueva disciplina autónoma que es la Estética se traslada paulatinamente hacia el ámbito de los efectos sobre el lector o receptor y que el esfuerzo intelectual y teórico se vuelca en el análisis de esta relación esencial» (González, 1992:51). La conciencia de uno mismo marca los rasgos todos de dicha estética tanto a nivel creacional como en su dimensión receptora.

2.2.2. Los tonos de la interioridad: lirismo, intimismo, intelectualismo.

El modernismo en su aspiración por mostrar mundos de ficción diseñados desde lo íntimo del sujeto creador concede a la obra un tono peculiar. Estos tonos interiores, aun con

innegables resonancias románticas, constituyen formal e intencionalmente una de las novedades de la nueva narrativa. Es lo que Gullón en su obra *La novela lírica* (1984) describía como una narrativa de momentos y de percepciones en el que «el instante de que se trata es el instante de la percepción, la transfiguración de lo sentido en el sentidor, el objeto determinante y el sujeto que en la sensación lo experimenta» (Gullón, 1984:17). Dedicó su estudio a un tipo de narrativa que llama lírica, en las que el tono poético es lo definitivo para su constitución.

La emoción que genera una obra tanto en su conjunto como en sus partes corre a cargo del tono con que la voz narrativa se relaciona con lo que narra. La estética de la interioridad se transparenta de manera eminente a través del tono, dispositivo retórico esencial que modula directamente el efecto insuflado por el autor consumado en la captación lectorial. El lirismo, el intimismo y el intelectualismo son tres de los tonos más presentes en la narrativa modernista como veremos y son la manifestación más patente del papel decisivo que juega la interioridad en las obras, de ahí que los denominemos los tonos de la interioridad.

El escritor modernista, tal como Unamuno describió en su artículo ¡Adentro! (1900), vive prioritaria y fundamentalmente por dentro y «la impresión de vivir interiorizado, acumulando sensaciones y exprimiéndolas para nutrirse de sus zumos, sólo podía experimentarla quien dispusiera de un delicado mecanismo de reacción a los estímulos, quien desechara la respuesta manufacturada a las sollicitaciones de cada hora. Pues “el instante” vale según la percepción se aleja de lo trivial, lo anodino y lo previsible» (Gullón, 1984:18).

El tono interior se relaciona con la percepción artística de lo vital y «esa intensidad se gradúa por la capacidad del sujeto para transformar las vivencias en experiencia artística, en imágenes traductoras del momento percibido» (Gullón, 1984:18). El mundo ficticio de las narraciones nacen desde una interioridad que ha configurado la realidad de un modo íntimo. Al conceptualizar esta cualidad de los tonos de la interioridad, percibimos ligeras diferencias y matices dentro del genérico tono interior que nos ha llevado a distinguir entre lirismo, intimismo e intelectualismo, como modalidades del tono interior.

Mediante el tono lírico el narrador se relaciona con lo narrado como si con aquella realidad existiera una relación afectuosa en la que el autor contempla fascinado y revela un vínculo que permite ver en lo profundo de la realidad, una realidad recreada en la conciencia perceptora.

En el tono intimista, sin embargo, la relación que existe con la narración es la de la confesión del yo, mediante el desvelamiento del mundo íntimo de sus vivencias. «Los contactos del sujeto con el entorno poseen una densidad distinta» pues «existe un intimismo superior» (Gullón, 1992:27). Se trata de un «ejercicio de la imaginación generador de verdades textuales

que se afirman con su propio valor respecto a las verdades vividas», siendo definitivo el estatuto revelador que sólo ese el mundo recreado posee (Gullón, 1984:18).

El intelectualismo por su lado se muestra más volcado hacia las ideas y la relación que se establece es la del yo que expone la ilación de sus pensamientos. Los escritores del modernismo se caracterizan por su “intelectualidad”. «El intelectual es el señor ensimismado que piensa, frente al hombre de ciencia enfrascado en la resolución de ecuaciones y problemas concretos. El científico vive en el presente, el intelectual habita los espacios de la memoria y de la conciencia. Un hombre de ciencia vive para el progreso, a la par que el intelectual gusta de saborear las experiencias pretéritas» (Gullón, 1992:27).

La narrativa de Martí, Darío, Valle Inclán, Miró, de claro tono lírico, los relatos de corte intelectualista de Unamuno, Azorín, y el tipo intimista de Baroja, nos ponen sobre aviso que el tono es un factor decisivo y que el modernismo se asienta en un tono peculiar, un tono interior. El tono es uno de los modos en que la interioridad se hace presente en la narración y sobre su posible análisis en el discurso se verá en el estudio de la voz. El autor para crear tal tono interior en cualquiera de sus modalidades se sirve de las técnicas de la voz para lograr un efecto de más allá, más profundo, dador de otra calidad al mundo. Transmutan lo banal o insignificante en «sensaciones multiformes donde lo impalpable se hace palpable» (Gullón, 1984:20). Sucede así que «el momento de percepción se constituye en centro de la acción. Si en las ficciones de los escritores subjetivos el autor tiende estructuralmente a eliminarse, es para dejar al lector frente a frente con el personaje o, dicho más precisamente, con los movimientos mentales del personaje» (Gullón, 1984:19).

En este contexto la palabra cobra un valor simbólico trascendental. Al referirse a un mundo filtrado por la interioridad, «el referente a la autoconsciencia que acompaña la actividad creadora, de mayor calado que en el pasado» hace que lo dicho amplíe sus referentes y la captación sea de una evocación y una sugestión mayor. «Del buceo continuo en la palabra con la que ceñimos lo externo en un afán de captarlo y miramos hacia el interior de existir, de ahí sale el gusto por exprimir significados, motivaciones de cuanto alcanzamos con la palabra» (Gullón, 1992:28).

En nuestro estudio hemos encontrado que el tono al igual que las instancias o perspectiva se trenzan y crean un mundo ficcional propio, un género o subgénero único quizás, al que dedicaremos una parte, aunque no extensa, de nuestro estudio. De ahí que sea necesaria un esfuerzo teórico por intentar dar cuenta a nivel metodológico del tono en relación con el modernismo y la estética de la interioridad y que aporte a la tipología de técnicas y subgéneros.

El tono interior de los relatos modernistas se percibe a simple vista sin un detenido análisis. Aquí sólo nos interesa resaltarlo como rasgo genérico del modernismo, consecuencia directa de la *estética de la interioridad*. A lo largo de este trabajo volveremos a tratar del tono en dos ocasiones más: en el capítulo 7, en el que hablaremos del relato de tono lírico como uno de los seis subgéneros del cuento modernista, y en el capítulo 5, donde operaremos con el tono como una categoría narratológica de la voz narrativa y se constatará a nivel narratológico la importancia y la peculiaridad de su uso en el relato interior y modernista.

2.2.3. Una mimesis interior

La narrativa de ficción es siempre simulación de un mundo posible (Doležel, 1998). En el marco narratológico, las instancias ficticias contribuyen al todo de la obra como una realidad simulada. Cada elemento es pura representación y la simulación se da a todos los niveles de la narración. A la vez la obra de arte es siempre mimesis, imitación, recreación: la cuestión es de qué y cómo. Justo en sus relaciones con la realidad externa e interna es dónde se define la estética — propia o colectiva— y su estatuto de representación. Las verdades universales y consensuadas al declinar el siglo XIX, dejan paso a un interés por la verdad desde uno mismo, de lo que se piensa o se siente. La creación nace en esta transformación de aspiraciones. «El modernismo supuso un cambio de sensibilidad respecto a la percepción del entorno, llevado a cabo desde el yo. Los escritores hablaron de egolatría, intimidad, ensimismamiento, de introyección e interiorismos» (Gullón, 1992:32).

Con la estética modernista la mimesis cambia de signo, y esto se realiza con una radicalidad que es lo realmente determinante en la estética modernista. La atención al sujeto como medida de todas las cosas implantado en la cultura renacentista desde el siglo XVI, no significó un desplazamiento total de la realidad con sus leyes espaciotemporales y su dinámica propia. El sujeto aún eje cosmológico permanecía considerado como parte de un todo y su papel de cognoscente con los racionalismos o de sujeto de emociones en el romanticismo, se realizaba según unos principios a los que se hallaba sometido tácitamente. La mimesis del arte se integraba en esas coordenadas de supremacía de lo exterior.

En cambio, la transformación epistemológica llevada a cabo a finales del siglo XIX por el despertar del interés por la psicología y los modos interiores de funcionar del individuo se manifestó en el arte hasta su nivel más profundo. Hubo una ruptura del pacto de respeto a la realidad y a sus leyes internas, con las que durante siglos el hombre moderno se había relacionado sin abismales conflictos. La mimesis tradicional entra en crisis y deja paso a un nuevo desarrollo de una mimesis interior. La mimesis de la modernidad se realizó en base al

mundo exterior y según los modos propios de existir de las realidades materiales y las inmateriales. La mimesis del modernismo es una mimesis interior. Antes el objeto de representación artística se movía en un mundo fuera del artista, ahora se funda en la vivencia psicológica del escritor.

Ortega y Gasset observó tal desprendimiento del objeto artístico respecto a la realidad, en su obra *La deshumanización del arte* (1925), en la que justamente resaltaba el alejamiento de los clásicos modos cognoscitivos en el proceso creativo refiriéndose al proceso como una “deshumanización” del arte. Estos modelos de creación que permean una nueva concepción de la realidad se fundamentan en la búsqueda del objeto representado no en la realidad sino dentro de sí, filtrado por la mente. Frente al arte de mimesis clásica que percibe el mundo según el modo de conocimiento humano fundado en la realidad objetiva, el nuevo arte traspone las bases gnoseológicas. Al modo natural de conocimiento que denomina humano, contrapone el inhumano del arte nuevo al considerarlo una percepción de la realidad como contemplada con un fin distinto al natural, transformada en contemplación, en experiencia interna. El conocimiento artístico desde el mismo objeto observado interiormente sin referencia a la realidad hace que posean una entidad propia y autónoma convirtiéndose en puro objeto artístico sin referentes, siendo el único punto de apoyo del fenómeno creativo.

Una vez sustituida la interioridad por la exterioridad en la composición, lo que queda es el producto desasido de las coordenadas cronológicas y espaciales, tamizado por el sujeto creador. Esto se percibe con gran claridad en las artes plásticas en las que el Impresionismo y Expresionismo seguido posteriormente de las Vanguardias, dejan ver el nuevo paradigma irreal del arte. La transposición de lo ontológico por lo epistemológico, de lo objetivo por lo interno y lo subjetivo, se refiere al mismo objeto del arte plasmado a partir de la idea. Los conceptos que de la realidad posee el artista, se transmutan y se cambian por la silueta mental sin referente alguno. Esa fuerza de concentración hacia los objetos interiores puros, renunciando a la emulación de lo objetivo, lleva a un desgajamiento del objeto artístico en relación al objeto real, dejando de ser copia de lo natural. Estos fenómenos mentales poseen de por sí una cierta sustantividad, una entidad propia y su relación con la realidad es de modo fragmentario y con frecuencia disonante.

Gullón describe cómo lo definitivo en el nuevo relato, son «las existencias soterrañas, los buceos por los hontanares mismos de la vida, del alma, residencia de la individualidad, hogar de la sobrevida personal», y continúa: «La mismidad, la auto cirugía, la yoidad son el centro de toda la atención, del hallarse a sí mismos: el tema seminal de lo moderno. El espejo en vez de reflejar el mundo devuelve la imagen del hombre, y según éste se vea será su

representación, y el texto cobrará formas que nada tienen que ver con la representación mimética de lo palpable» (Gullón, 1992:32).

Este modo de creación fundado en la expresión de las ideas mismas en sus propias coordenadas se convertirá en una constante en la nueva narrativa. «Cada una de las renovaciones epistemológicas del nuevo siglo dejó su huella en la novela. La nueva concepción del tiempo como sensación interior —algo que se elaboró en filosofía entre Bergson y Martin Heidegger— rompió la cronología tradicional de los relatos que alteraron, como ya hemos visto, su reloj interior» (Mainer, 1983:189).

En narrativa este fenómeno se manifiesta de modos dispares. Se transmuta la percepción del tiempo interior con su correlativo discurrir mental, aparecen los productos de la imaginación desprovistos de la realidad que los evoca y sus emanaciones conceptuales, los procesos mentales de los personajes se envuelven en experimentalismo formal y en una fragmentación expresiva consecuencia directa de la mostración en sus mismos parámetros subjetivos, se concede valor a la autoconciencia de la captación y al gusto por lo nimio, etc.

La relación entre mimesis, ficción y verosimilitud define en gran medida la novedosa visión del arte. Henry James en su escrito *El arte de la ficción* (1884), desmonta la idea de la literatura realista que pretende atenerse a la realidad y cuya intencionalidad se acercaba más a la historia —como afirmaba Balzac: “historiador del presente”— que a la creación de ficciones propias de la literatura. Así «la verosimilitud acabaría revelándose no tanto como semejanza con lo verdadero, sino como semblanza o apariencia de verdad. Si lo verosímil no es sino semblanza de verdad ¿qué es entonces la ficción sino la habilidad de hacer creer mediante la cual el artificio es tomado por testimonio auténtico sobre la verdad y sobre la vida?» (Martínez, 2002:204). Al abandono de la aspiración naturalista en su pretensión de una literatura copia de la naturaleza, se añade la necesidad de una reformulación de las poéticas del Realismo adecuándolas a la nueva conciencia del lenguaje introducido por las artes de principios de siglo (Martínez, 2002:204).

Ezama en su estudio sobre el cuento decimonónico dedica un apartado al género de imitación, afirmando que «en las preceptivas literarias decimonónicas el precepto de la verosimilitud, que tan señalado lugar ocupaba en los tratados clásicos, apenas si se formula de modo explícito en la definición de los géneros narrativos» (Ezama, 1992:176), salvo excepciones de algunos teóricos que menciona. Cita la definición de Giner de los Ríos sobre el cuento que «consiste en la narración de un suceso real o fingido, adornado con galas de la fantasía. Generalmente, se toma como base algún suceso verdadero, más o menos desnaturalizado después por la ficción» (Ezama, 1992:176). La verosimilitud es uno de los

fundamentos de la preceptiva aristotélica de la *Poética*, pues es lo que distingue la poesía de la historia, no distintas por el medio con que imitan —verso o prosa— sino por el modo de imitación: para la poesía es lo que pudo haber sucedido verosímilmente y la historia es lo que sucedió realmente. Esto será asumido por los preceptistas españoles de los siglos XVI —Pinciano— y XVII —Días Rengifo y Cascales— y en el siglo XVI por Luzán (Ezama, 1992:85).

Al narrador omnisciente decimonónico se atribuye «desde las convenciones del realismo, el máximo efecto realista, cuando, desde una perspectiva epistemológica propiamente «realista», es más verosímil un sujeto narrador que esté implicado existencialmente en el mundo narrado del que refiere aquello de lo que tiene conocimiento, directa o indirectamente» (Martínez, 2002:211). En el contrato del Realismo, la presencia de un narrador omnisciente que presenta los hechos y los personajes sin intromisiones, pretendiendo una asepsia total, era el ideal de objetividad máxima de su estética. Sin embargo, como observa Bajtín (1989) desde el punto de vista cognoscitivo, se trata de un enfoque máximamente subjetivo, pues los hechos se narran desde la conciencia del autor, que aún oculto se impone a cualquier elemento del relato. Es más real presentar la historia desde un narrador implicado existencialmente en la ficción, ya que no es “real” la visión y los planteamientos de un narrador omnisciente con las características de un semidios que orchestra la historia (Martínez, 2002:211). Podríamos decir que, a pesar del afán de verosimilitud de las convenciones realistas, ésta contiene mucha más ficción que otras voces de la narración, que son más verosímiles y se acercan a una visión más acertada epistemológicamente de la realidad.

En el análisis de la mimesis un factor que permite determinar el grado de ficcionalidad es la relación que guarda la narración con el mundo representado. Ésta se podría realizar en base al parentesco ontológico que el discurso guarda con respecto a la acción. Si la acción antecede existencialmente o pretende preceder al discurso, el grado de ficcionalidad es nulo, pues la historia es anterior al relato, y el relato sería una representación de algo ya previo. Si por el contrario el mismo discurso es configurador del mundo que narra —pues no existe previo a él— y queda encerrado en los límites del texto, la ficcionalidad es total. Entre uno y otro extremo existe una gradación que se definirá en función de la casuística del relato concreto. En las convenciones del realismo los relatos son de ficción nula, puras historias inventadas contenidas sólo en el relato, pero simulan una existencia previa o real. El relato modernista se ubica en una ficcionalidad total, al constituirse el discurso como ontológicamente sustento único y radical de lo narrado sin pretensión ni simulación de algo ya existente previamente. En este escenario un aspecto notable es el preeminente valor epistemológico que adquiere el

lenguaje. La palabra de ser un instrumento al servicio de las ideas pasa a ser artífice de una nueva realidad, que ella misma crea con su poder de evocar lo que significa. La *estética de la interioridad* en definitiva supuso un radical cambio en los fundamentos de la mimesis y de sus procedimientos.

2.2.4. Una perspectiva particular o una particular perspectiva

Ahora jugamos con el doble sentido de la palabra *particular* en estos dos casos: sucediendo en una *perspectiva "particular"* significa "personal, exclusiva, individual, propia", y antecedendo en una "*particular*" *perspectiva* se refiere a "peculiar, extraño, raro, sorprendente". La función de la perspectiva en el modernismo se describe justamente en uno y otro caso. Se trata, por una parte, de una perspectiva eminentemente personal, de cada autor. El quehacer artístico no busca una identificación con agentes externos como la cultura, la sociedad, el sentir común, sino la voz propia y sus modos singulares de expresión. En su segunda acepción calza con el campo semántico de lo innovador; los fenómenos modernistas se presentan como novedosos, extraordinarios en sus contenidos y formas por resultar únicos y distintos tanto a lo producido en el pasado como en comparación con lo coetáneo.

La diatriba de la perspectiva como posibilidad cognitiva del sujeto frente al objetivismo esencialista que propone una visión única y global, se instaura a finales del siglo XIX. Íntimamente unida a la preponderancia del mundo interior en detrimento de lo externo, se presenta la crisis axiológica del conocimiento y la puesta en duda de las verdades hegemónicas que pretendían sustentar el hacer y el pensar humano. Consecuencia directa fue la aparición del nuevo concepto de perspectiva como pluralidad de visiones aplicada a las ciencias humanas, al arte y a las letras. La aparición de la estética modernista es un eco de tal quiebra y en ellas se da cabalmente esa profunda transformación gnoseológica. «La literatura no es una excepción al vector de relativización axiológica que caracteriza a la época moderna. Desde el romanticismo en adelante puede percibirse la diversificación del universo literario. Se suceden movimientos, miríadas de grupos de poetas unidos por defensores de tendencias literarias con idearios estéticos supuestamente opuestos, intercambiándose salvas de manifiestos o insultos en las secciones culturales de los periódicos» (Santiáñez, 2002:32).

La sensibilidad modernista con su óptica individual, sus visiones personales, alentaban a espigar el talento propio, al crecimiento del temperamento individual (Gullón, 1992:22). La perspectiva hace referencia a aquella multiplicidad de ángulos desde los que se puede observar la realidad. La univocidad de visiones vigentes hasta el momento, se convierte a principios de siglo XX en una reconocida polifonía de perspectivas. El criterio de verdad deja de fundarse en la realidad objetiva para instituirse en el yo cognoscente, que la percibe y modula de modo

subjetivo. Las verdades generales se relegan al juicio individual. A la clásica confianza ante la existencia indudable de un mundo de verdades objetivas, siendo posible el conocimiento de lo real como algo coherente y con sentido, las nacientes visiones contemporáneas y con ellas la literatura, ponen bajo sospecha el esquema de esa realidad permanente, objetiva y común bajo una óptica colectiva. El sujeto es una razón capaz de penetrarlo, comprenderlo y explicarlo, un yo kantiano, autoconsciente y libre. Al instaurarse la experiencia interior como fundamento del conocimiento y dejarse de lado la realidad en sí, se dio paso a una intensificación valorativa de la perspectiva personal y única, que cuaja de modo único y definitivo con la estética modernista.

El descubrimiento teórico de la perspectiva que se halló en la base de la renovación representacional de las artes e impregnó la nueva narrativa de principios del siglo XX, tuvo una cabal explicación filosófica en la reflexiones de Ortega y Gasset. En sus artículos escritos en los años treinta y publicados en *El Espectador* (1916) se explayaría en la justificación filosófica de la pluralidad de percepciones. En el artículo titulado “Verdad y perspectiva” afirma que «La realidad, precisamente por serlo y hallarse fuera de nuestras mentes individuales, sólo puede llegar a éstas multiplicándose en mil caras o haces» (Ortega y Gasset, 1946:II,19). Cada individuo percibe la realidad de modo distinto de los demás, desde una perspectiva única e intransferible. «La realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales» y concluye que «la verdad, lo real, el universo, la vida —como queráis llamarlo— se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo» (Ortega y Gasset, 1946:II,19).

La visión del mundo que Zola presentaba en *La novela experimental* (1880) como un conjunto de «hechos verdaderos, lo cuales conforman nuestra base indestructible» sobre la que se asienta la obra literaria, se rompe con la crisis de la novela naturalista. La representación veraz que presenta fenómenos reales en condiciones reales con una lógica que respete la concatenación causa efecto, a cargo de un narrador en tercera persona que proporciona una objetividad mayor y con una omnisciencia que además de conocimiento total otorga una ilimitada capacidad de controlar y poner todo en orden según una convención indudable, se abandona como invalido para expresar los nuevos derroteros epistémicos sobre los que Henry James (1843 – 1916) en *The Art of fiction and Other Essays* (1884) reflexionó magistralmente presentando una ficción asentada justamente sobre la base de una visión múltiple abierta a expresar un mundo que se presenta diverso según el punto de vista, sobre la obra como ficción, desviándose de la concepción del arte como pura representación de la realidad objetiva. En este nuevo hacer del arte, el punto de vista en la composición narrativa concede una importancia central a las nuevas técnicas literarias relacionadas con la perspectiva. Se concibe el relato como

una forma especial de arte, presentándolo como un organismo autónomo con existencia propia y por tanto desvinculado del autor, que ha de desaparecer, evitando intromisiones que dificulten la independencia de la obra.

La perspectiva individual lleva a una autovaloración, a la búsqueda de uno mismo, de un estilo propio. Unamuno percibía la nueva visión específica del modernismo como «la valoración del mundo a través de una perspectiva particular, mediante una visión personal» (Gullón, 1992:40). Según M. Machado (1913) «para ser artista basta con saber ser uno mismo» (Gullón, 1980:130). La actitud que todo lo saca de sí es la perspectiva que rige el pensamiento y el arte del momento. «Es la actitud del ser actuando desde el yo, egotista, que nada exige del exterior, ni le preocupa cómo es para poder explicarlo. Lo sacaré de sí, de su proyección en el mundo, de la lengua» (Gullón, 1992:25). No interesa enunciar verdades, sino dar lo más auténtico de uno mismo. Se revaloriza la figura del autor por encima de las escuelas y «gracias a que se alentaba el espigar del talento propio, surgieron las visiones personales» (Gullón, 1992:22). En definitiva, las notas principales del modernismo en cuanto a instaurador de una nueva perspectiva es la transformación de la sensibilidad del sujeto que se hace autoconsciente y la consecuente repercusión en el estilo individual.

El hallazgo de nuevas técnicas narrativas que manifiesten la personal visión se da en direcciones variadas. La originalidad de las técnicas narrativas surgidas y la autoconciencia compositiva presente en los escritores hace de la estética modernista un campo cuajado de estilos y modelos dispares, que poseen en común únicamente esta particular perspectiva del yo íntimo, a la que Gullón se refería como la inmanencia del modernismo (Gullón, 1992:17).

La narrativa contemporánea al instaurar aquellas visiones parciales, limitadas, incompletas sitúa las estrategias discursivas de la voz en el punto de mira de la autoconciencia compositiva convirtiéndose en principio constitutivo clave para la construcción de la ficción. Villanueva considera como determinante de la renovación narrativa aquella «redefinición de la posición y relación entre observador y lo observado» (Villanueva: 1994:24), que se manifiesta directamente en los procedimientos de la voz. Esta nueva significación teórica y operativa de los puntos de vistas de la voz narrativa corresponde al principio de interiorización de la narrativa de principios de siglo.

Al narrador omnisciente del Realismo decimonónico que se presentaba como conocedor total y cierto de sus personajes actuando dentro de un mundo de claras coordenadas, le sustituye un tipo de narradores con una visión menos contundente y más parcial, sin pretensiones de explicar o controlar todo, con perspectivas limitadas que paradójicamente son más verosímiles. Las técnicas de la voz son indispensables para indagar la interioridad en el relato modernista.

La perspectiva, como una de las dimensiones de la voz narrativa, dará cuenta de los modos de presencia de un juego de ópticas y de cómo a través de las voces se construye una narrativa interiorizada.

2.2.5. La “actitud”

«Aquello que, en la vida, en la conciencia, en el acto, solemos llamar un objeto determinado, tan sólo adquiere su determinación, sus rasgos, en nuestra actitud hacia él: es nuestra actitud la que define el objeto y su estructura, y no al revés» (Bajtín, 1982:14). Es la actitud del autor hacia su propia obra y hacia el mundo la que configura en su totalidad el fenómeno narrativo. En los elementos de la composición se transluce una doble actitud, por un lado la actitud general hacia la realidad sociocultural, marcada por una necesidad de renovación, regeneración, etc. y por otro, la actitud hacia la propia obra, en la que se percibe una autoconciencia teórica sobre la obra en sí y sus modos de construcción, que lleva a los mismos autores a teorizar sobre ellos mismos, el proceso de composición y el producto artístico.

J. R. Jiménez sostuvo que el modernismo era una actitud, un nuevo modo de afrontar la realidad y de recrearla en el arte, pero se trata de un concepto de incierto significado. En su estudio sobre el modernismo Jiménez y Morales (1998) reafirman la dificultad de definir la dinámica interior de la cosmovisión modernista. «Toda gran época literaria o artística, cuando llega a su verdadera cohesión, acaba por definir una particular cosmovisión y unas maneras de expresividad consecuentes. Siempre es difícil, sin embargo, poder ofrecer de tales instancias —visión del mundo y expresión respectiva— una descripción coherente y unívoca» (Jiménez y Morales, 1998:13a). La dificultad añadida, según este autor, para aprehender conceptualmente los años de la estética modernista se halla en «la inestabilidad, la incertidumbre y la duda» inherentes a esta época (Jiménez y Morales, 1998:13b) «En tiempos de dudas, incertidumbres y precariedad moral (como “ruines tiempos” lo calificó José Martí), el modernismo vino a ser el girar del espíritu en torno a un vacío axiológico y espiritual de magnas dimensiones» (Jiménez y Morales, 1998:7). Gullón (1992) lo aduce a que se trató de un periodo marcado por la revolución industrial y tecnológica a los que acompañó un fuerte cambio en las estructuras económicas y sociales (Gullón,1992:20). Estas transformaciones afectaron a todos los niveles, «las rígidas fronteras sociales se dilatan y difuminan. El individuo del siglo XIX, y en especial en la década de los años noventa, vive en un espacio proteico, polimorfo, variable, en constante aceleración y dominado por valores principalmente económicos, los de una sociedad mercantilizada, en la que todavía perviven, importa no olvidarlo, estructuras sociales premodernas» (Santiáñez, 2002:36).

La actitud que surge en los intelectuales ante el estado del mundo es de revisionismo. En España surgió una serie de escritores y pensadores con un mismo afán por reformar el sistema al que se denominó regeneracionismo. Su interés principal era sacar lo mejor de las estructuras sociales en beneficio del individuo y viceversa, fomentando la mejora de los individuos mediante una nueva educación que hiciera de la nación un país evolucionado. El krausismo y el movimiento regeneracionista fueron los motores del cambio. Fue determinante el profundo deseo de cambio porque afectó directamente a la idiosincrasia de la estética modernista con aquella actitud que trata «de recrear los fundamentos del ser mediante una revolución permanente de la sensibilidad y del estilo» (Howe, 1967:17), Gullón pone en relación directa «los avances de la civilización y las actitudes provocadas por ellos con los cambios en el estilo, con las renovaciones estéticas» (Gullón, 1992:22) y más adelante afirma que «el progreso señala el perímetro de la modernidad; la experimentación con lo nuevo caracteriza en lo tocante a la sensibilidad humana» (Gullón, 1992:24).

La necesidad de ruptura y el afán por lo innovativo suelen proponerse como dimensiones de esta actitud general. «Uno de los pilares del canon modernista reside en la búsqueda de lo novedoso, la permanente experimentación» junto con una «tajante rotura que la separa de las maneras precedentes tradicionales». De aquí que «los escritores utilizan medidas ignotas, materiales provenientes de canteras recién descubiertas, al tiempo que prescinden de las técnicas de composición de probada calidad, aunque inadecuadas a la hora de recrear con justeza las inquietudes del hombre moderno» (Gullón, 1992:24). Pero «no todo es rechazo. En la narrativa, sin ir lejos, se sienten atraídos a la tradición de autoconciencia compositiva, heredada de Miguel de Cervantes, vía Gustav Flaubert y Henry James, o Leopoldo Alas, la cual prefieren al tipo de novela episódica» (Gullón, 1992: 23). Del hontanar del narrador modernista surge una peculiar simbiosis que fusiona la escisión respecto a las formas vigentes y a la vez la absorción de lo que entienden que calza con sus originales necesidades estéticas.

Volek (1984) en su estudio advierte que lo que él entiende por modernidad «tiene un doble filo: debe ser una crítica consecuente del pasado y una búsqueda experimental, a tientas, de lo nuevo, de nuevas posibilidades que puedan enriquecer o cancelar el acervo acumulado por la tradición» (Volek, 1984:10). Este equilibrio entre novedad y tradición se da en la poética modernista, aun cuando se afirme que se trató de una ruptura tajante o que se dio la espalda a lo anterior. La búsqueda de lo novedoso ha de enmarcarse como una nueva visión, no tanto en una “novedad por novedad”. Se trata de lo nuevo en cuanto manifestación de lo propio percibido como único, y original ángulo para presentar el mundo. Lo novedoso es, al fin, lo individual. Y la permanente experimentación responde a modos de mostrarse a sí mismo.

El eje de la actitud no es pues ni lo nuevo ni lo antiguo ni el rechazo ni la aceptación de modelos específicos. Se trata de una actitud interior de interesarse por los objetos interiores. Incluso la preocupación revisionista se halla tamizada por la visión personal más allá de la problemática social. Así lo señala Santiáñez (2002): «Los novelistas del cambio de siglo están más preocupados por los problemas que rodean al hombre en tanto que individuo singular que por el estudio de la sociedad. Con sus novelas, los escritores finiseculares se lanzan a la búsqueda de autenticidad personal relegando a un segundo plano el contexto histórico característico de la ficción realista» (Santiáñez, 2002:254). Pero este relegar el ambiente externo a un segundo plano se ha de entender no tanto como una falta de interés por la realidad como vimos —pues preocupación por la situación sociocultural y la propia patria eran de importancia capital—, sino como un relegar más bien en el plano estético, pues no interesaba el reflejo externo de unos patrones de la sociedad, sino de mostrar las verdaderas motivaciones humanas.

Frente a la convencional caracterización objetivista del realismo y naturalismo y la extendida idea de que la nueva estética del modernismo fue más etérea en su subjetividad, hay autores como Santiáñez que precisan que «la postura subjetivista del novelista cambiosecular se fundamenta en un afán de veracidad y exactitud. El mundo, defienden esos novelistas, es más complejo que el ofrecido por la novela naturalista y hay que adentrarse en la contradictoria mente del individuo de querer ir más allá de la explicación externa, superficial, del mundo» (Santiáñez, 2002:254). Aquella búsqueda de lo objetivo de marcada huella positivista era de carácter externa o esteticista al fijar en la realidad externa el patrón de la creación. La veracidad y exactitud modernista se refieren a la búsqueda de lo auténtico del individuo, que más que fuera se ha de buscar, como alentaba Unamuno, ¡adentro!

La actitud ante el quehacer artístico igualmente sufrió una alteración importante que afectó a la misma percepción del arte, que se reconcentró sobre sí y sus procedimientos. Henry James fue una muestra del interés teórico por el propio narrar. En el ámbito hispánico Unamuno, Azorín, Baroja, ocuparon parte de su obra a deliberar sobre el acto de narrar, sobre sus técnicas y sobre el escritor en su faceta de artista. Es aquella «autoconciencia teórica que lleva al escritor a replegarse reflexivamente sobre el proceso compositivo de la obra, y a analizar sus mecanismos representativos e interpretativos, haciéndose cuestión de cómo se conoce y se refiere el mundo narrado en la novela» (Martínez García, 2002:198). Tal reflexividad hacia la propia obra fue una novedad. Con el Romanticismo se abandonaron las preceptivas en pos de una mayor libertad creacional. Pero el anhelo modernista por la explicación sobre el hacer artístico carece de aquel afán normativo de las preceptivas del siglo XVI. Se trata de un volverse hacia la interioridad de artista como narrador y observar su obra en su proceso de realización.

Es de particular interés el artículo de Unamuno al respecto que hemos citado varias veces, ¡Adentro! donde desglosa la actitud propia del intelectual de concentrarse en sí, en trabajarse por dentro y consecuencia de esa inversión, producirá una obra que será valiosa tan sólo por ser la medida de uno mismo.

2.2.6. El eclecticismo de las formas

Como venimos observando, lo que hemos definido como *estética de la interioridad* con su consecuente mimesis novedosa, tonos peculiares y perspectiva particular, se da de diversos modos. Santiáñez considera como «una característica definitoria de la modernidad: la simultaneidad de corrientes» (Santiáñez, 2002:33) y destaca que se percibe una mayor variedad de tendencias, corrientes e ideas literarias a finales del siglo XIX, haciendo que «la estética decimonónica, al acercarse el fin de siglo, se vuelve más y más proteica» (Santiáñez, 2002:33-34). Esa manifestación multiforme expresada en «la mezcla de tendencias en apariencia divergentes es frecuente en el siglo XIX, momento histórico en que los escritores, paulatinamente escindidos de la sociedad y de la tradición literaria, se lanzan por su cuenta a la búsqueda de una estética personal». Y concluye que existe una dificultad teórica real para encontrar una línea común que explique la variedad de formas aparecidas en la época: «En muchas ocasiones la búsqueda estilística coincide con una búsqueda personal. Por lo tanto, dibujar una línea coherente, precisa y única que encauce la diversidad formal de la literatura europea y española del siglo XIX es tarea harto arriesgada y, en definitiva, inconsecuente con el carácter multiforme y móvil de la época moderna» (Santiáñez, 2002:33-34).

Este eclecticismo de formas tiene su correlato cultural en el extremado sincretismo vigente en el pensamiento y la cultura finiseculares europeos. «En la década de los años noventa del siglo XIX el positivismo, la ciencia experimental, el darwinismo y el evolucionismo spenceriano siguen teniendo una validez que pocos se atreven a cuestionar de modo absoluto. Nada más falso que la imagen de un fin de siglo reaccionando en bloque contra el positivismo o el darwinismo, como algunos han pensado» (Santiáñez, 2002:35). Y añade que lo curioso es que a ese interés de corte positivista se suma «una diversidad harto curiosa de aproximaciones filosóficas y religiosas. El espiritismo, las sectas religiosas, el análisis psicológico del hombre, el interés por el inconsciente y lo irracional son, entre otras, manifestaciones de un espíritu finisecular común; a saber: la necesidad de ofrecer una explicación completa, comprensiva y unificadora del mundo» (Santiáñez, 2002:35).

Jiménez y Morales hacen una interesante anotación al entroncar el modernismo con la estética romántica, afirmando que no representó una negación del Romanticismo. «El

modernismo, que fue nuestro verdadero romanticismo, llevaba a sus naturales consecuencias últimas lo que éste, en su alcance genuino, había pretendido: la personalización y sutileza de la voz poética; el rescate de la espiritualidad y el sentimiento, como superación del objetivante y mostrenco didactismo moral del neoclasicismo; el rebasamiento de las explicaciones “lógicas” del mundo que el racionalismo dieciochesco había practicado» (Jiménez y Morales, 1998:9). Encuentra en esa vinculación aquellas actitudes románticas que en el modernismo «admiten distintas vías de formulación: el respeto a la belleza, la búsqueda de una palabra armoniosa y pura, que refleje analógicamente la armonía secreta de la Creación tan añorada por el artista de la época; la pulcritud, el esmero y aun el lujo estilísticos; la confianza en el poder redentor —y por ello sagrado— del arte, sentido y vivido como eficaz refugio ante las oprobiosas condiciones histórico-sociales, y también como segura tabla de salvación frente a los implacables enigmas existenciales y ontológicos del ser humano en su tránsito sobre la tierra» (Jiménez y Morales, 1998:9).

El Neorromanticismo presente en algunas formas del modernismo a modo de lirismo becqueriano y en una búsqueda de confianza, se presenta con acentos personales en la prosa de Martí, Darío, Unamuno, Juan Ramón y Machado, por señalar a algunos. Para salvar las diferencias existentes entre unos y otros, Gullón (1992) acude a un paralelismo con el romanticismo que «ofrece dos vertientes, la externa, de rasgos localizables en la obra de José Zorrilla, y la interna, con cuyos trazos se acuñó el adjetivo becqueriano [...]. Las dos configuran al romanticismo, pertenecen a la misma familia conceptual, sus divergencias no nos extrañan, ni fuerzan al romanticismo externo al exilio entre lo inválido -como hacen los noventayocheros con lo modernista» (Gullón, 1992:29)

Aun teniendo el eclecticismo su origen en la pluralidad de perspectivas particulares de cada autor, donde realmente se realiza el eclecticismo modernista es en las formas y se manifiesta plenamente en la aparición de nuevas técnicas y subgéneros narrativos.

*

*

*

3. EL RELATO MODERNISTA

La lectura de los relatos de autores que a continuación se detallarán, conduce a la conclusión de que el eclecticismo modernista se realiza en las formas y se manifiesta plenamente en la variedad de subgéneros cuentísticos que clasificaremos en seis tipos — desarrollados en el capítulo 7—: el relato interior, el lirismo narrativo, el realismo filmico, la fantasía modernista, el mimético realista clásico y el de la ficción filosófica.

El eclecticismo se da a nivel igualmente en la variedad de relatos producidos a lo largo de la trayectoria personal de los autores. Esta combinación se da ya en la novela de autores como Galdós, Clarín y Pardo Bazán. «Si se observa la trayectoria literaria de los autores decimonónicos se advertirá en ella la sucesión y superposición de estilos variados. En mucha mayor medida que en autores de siglos anteriores, los escritores del siglo XIX se distinguen por tener una obra “dividida” por etapas o estilos. Así, y en el contexto de la literatura española del XIX, suele pensarse que Alas tiene un periodo “naturalista” con la *Regenta* (1884) y otro “decadente” o “prenoventayochista” con *Su único hijo* (1891); que Galdós tiene tres: la novela de tesis, el naturalismo y las novelas mal llamadas “espiritualistas” escritas a partir de los años noventa» (Santiáñez, 2002:33).

La nómina de autores y relatos recogidos probablemente sea incompleta, pues la cuantía de relatos es de elevado número y no nos resultó posible acceder —por una cuestión de tiempo, aunque no sólo—, al conjunto total de cuentos producidos por esos autores. El criterio ha sido, primeramente, recoger aquellos relatos de autores que hemos considerado modernistas por encontrar en ellos y en buena parte de su obra aquellos rasgos definidores del modernismo. Y, en segundo lugar, hemos rastreado algunos autores que, aunque no son conocidos y estudiados como tales, tienen algunos relatos que consideramos modernistas. Como señalan Díaz y González (2002) en el prólogo a su excelente estudio panorámico del cuento del siglo XX, afirman de los autores y obras estudiadas: «somos conscientes de que no están todos los que son —los que tienen, o tuvieron que decir en la historia del género a lo largo de los últimos cien años—, pero confiamos en que se pueda admitir que, al menos, los que efectivamente están también son» (Díaz y González, 2002:11). En nuestro trabajo no están todos los relatos modernistas producidos, pero al menos esperamos que también son todos los que están.

3.1. NARRADORES Y RELATOS

Presentamos a un grupo de narradores de relatos considerados parcial o totalmente novedosos respecto a lo producido en la época anterior. Tales relatos nos sitúan ante el hecho de que junto con los narradores de prensa y revista transparentadores de la estética realista

decimonónica, aparecen cuentos de un nuevo corte y autores portadores del perfil renovador modernista.

Miguel de Unamuno (1864 – 1936)

Publicó en vida una única recopilación de sus cuentos bajo el título *El espejo de la muerte* (1913). En uno de los cuentos titulado “Y va de cuento”¹ realiza una serie de reflexiones sobre el relato breve, en las que recoge los supuestos más definidores del nuevo modo de hacer cuento, que, si se predica plenamente de su propio hacer, es también extensible a la estética narrativa modernista. El nuevo cuento no son historias compuestas para narrar hazañas o sucesos de unos personajes contados según un patrón por el que todo apunta al desarrollo de la historia con un final. Ahora estos cuentos presentan «un gravísimo inconveniente, cual es de que en ellos no había argumento». El motivo del narrar es «esto de convertir en literatura las íntimas tormentas del espíritu, los más espirituales dolores de la mente» y la fuente es que «sacábalos, o de algo, que, visto y oído, habíale herido la imaginación, o de lo más profundo de las entrañas». Con esto se abandona la expectativa tradicional del cuento como un relato con principio, nudo y desenlace, fundamento del relato desde que Aristóteles lo definiera así. «El cuento no es sino un pretexto para observaciones más o menos ingeniosas, rasgos de fantasía, paradojas». Ahora «en un buen cuento, lo más importante son las situaciones y las transiciones», atento a lo mínimo insignificante que se convierte en clave de la narración al ser espejo de la intimidad del autor. Se trata de un relato interior con un fuerte tono lírico e intimista.

En Unamuno encontramos no obstante algunos cuentos de toque costumbristas en “Chimbos y chimberos”, “San Miguel de Basauri” y “Solitaña”. Mas la mayoría ya se componen según ese nuevo modo de hacer desde la interioridad. De temas comunes bajo una perspectiva individual sobre la amistad encontramos “Las tijeras”; la paternidad —incluso la espiritual— en “Los hijos espirituales” y “El sencillo Rafael”; el amor en “El espejo de la muerte” y “El amor que asalta”; el tiempo interior en “Al correr los años”. Sobre el drama del vivir en “El abejorro”, “El doctor Montarco”, “Bonifacio”, “Artemio, heautontimoroumenos” y “Robleda, el actor”; sobre la cuestión de la inmortalidad y la fama en cuentos como “Una visita al viejo poeta”, “Don Martín, o de la gloria”; sobre los límites de la razón y la fe en “La venda”, “La manchita de la uña”; y otros que componen el universo personal del autor.

¹ Las citas de este cuento no aparecen con página de referencia. Este relato se ha tomado de la siguiente fuente: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-785998/html/85405adb-40f9-46b7-ac86-fd384da51cdf_8.html#I_90_

Ramón del Valle-Inclán (1869 – 1936)

Publica en 1895 un libro de relatos breves titulado *Femeninas (seis historias amorosas)*. En el prólogo, Manuel Murguía comenta la novedad de temas y la originalidad del tratamiento estilístico, el talento sugeridor que le permite traspasar al lector emociones interiores. Son relatos líricos que transmiten un algo novedoso en lo que tiene de sensaciones comunes presentados bajo el prisma de la conciencia personalizada.

En *Jardín umbrío* (1920) recrea una temática de tono sobrenatural en cuentos de duendes, santos, endemoniados, almas en pena, asesinos, de elementos misteriosos y otros de gusto por lo raro. Son elementos de raíz folclórica, del mundo rural, con sucesos que escapan a la razón y se explican a veces de modo primitivo. Presenta algunos donde lo descriptivo prima sobre el avance de los acontecimientos, el lenguaje evocador y el ritmo lo acerca a un poema en prosa como sucede en “La adoración de los Reyes”.

El uso de técnicas intimistas, escritos en primera persona, simulando recuerdos del narrador (“El miedo”, “Del misterio”, “Milón de la Arnoya” y “Nochebuena”), o usando el tradicional recurso de referir una historia escuchada (“Juan Quinto”, “Un cabecilla”, “Mi bisabuelo”), otros se construyen como relatos en tercera persona en los que un narrador desconocido da cuenta algunos sucesos escabrosos (“El rey de la máscara”, “La misa de San Electus” o “La adoración de los Reyes”, por poner tres ejemplos). En Valle igualmente encontramos cuadros de costumbres como en “La misa de San Electus”, y entre sus relatos se hallan leyendas religiosas y profanas, apólogos y parábolas tipo “El ejemplo”.

Pío Baroja (1872 – 1956)

En 1900 publica un libro de relatos titulado *Vidas sombrías*. En esta recopilación encontramos relatos herederos aún del realismo decimonónico con otros que intentan nuevas fórmulas discursivas cuyos elementos temáticos y estilísticos se encuadran en el relato de tono lírico y de resonancias románticas como “La enamorada del talento”, “La sima” o “Un justo” por ejemplo, o en el cuento situación de corte fílmico centrado en el minimalismo de un hecho, o con referencias en segunda persona en diálogo con el lector “La venta”, “El vago”, o con reminiscencias del folclore “Marichu”, “Águeda”, o folletinescas “Nihil” o “La sombra” con una mirada clara al pasado. Junto a las nuevas formas que se ven en “Mari Belcha”, “Los Panaderos”, “Parábola”, “Piedad postrera”, “Hogar triste”, “Playa de otoño” o “Lo desconocido”. Cuentos en los que no sucede nada y el argumento casi no existe. Son fragmentos de existencia contados con un intenso tono lírico o interior que validan su calidad de relato en su capacidad de evocación, transportando a una realidad simbólica no expresada pero que

parece más interior que exterior. Divagaciones, retratos, reflexiones, ensoñaciones, a través de descripciones como en “Noche de médico” en la que tan sólo describe un acontecimiento mínimo dejando al lector la interpretación del mismo imbuído de un tono interior y lírico del que carecen los relatos del realismo anterior.

José Martínez Ruíz, *Azorín* (1873 – 1967)

Fue el autor más prolífico de relatos entre sus coetáneos. En casi trescientos relatos escritos a lo largo de su vida, supo dar muestra de la simbiosis de la tradicional narración realista y de las nuevas formas modernistas. Sus cuentos son resultado del gusto por el fragmento, recortes del mundo externo o interno transformados en narración. En el prólogo a la recopilación titulada *Cuentos* de 1956 confiesa que, tras tantos años de escritura cuentística, «el verdadero cuento, el más artístico, es el que el cuentista forja con una minucia» concluyendo que «el cuento con argumento de cierta truculencia está al alcance de todos» (Azorín, 1956:13). De tradición algunos romántica y otros realista, otros de corriente simbolistas que busca captar el entendimiento de la naturaleza y del hombre, mezclando lo folclórico con las nuevas inquietudes de los tiempos, encontramos en Azorín cuentos de estéticas de variada condición. Cuentos de misterio con motivos sobrenaturales como “Fabia Linde”, “Las tres pastillitas” y “Lo insondable”, otros de reflexión sobre el azar y la vida como “Tom Grey”, “Sentado en el estribo”, “Un humorista”. Cuentos sobre la autoconciencia narrativa “El reverso del tapiz”, “¿Qué paso después?” y “Tiempos y cosas”. Trozos de diarios, prolongación imaginaria de textos anteriores como en “Escenas modernas”. Estos ejemplos quedan cortos frente a su larga lista de títulos y estilos, cuyo estudio requeriría un trabajo extenso.

Manuel Machado (1874 – 1947)

Fue autor de un tipo de cuentos en los que se percibe la impronta del modernismo decadentista que bebe de las fuentes literarias de Baudelaire, Verlaine o Wilde. La temática de amor y muerte, la tonalidad melancólica, la aparición de la bohemia y el esnobismo, un extremado cuidado de las formas y una clara herencia simbolista, son los rasgos más significativos de su prosa y que algunos críticos identifican como ecos de Rubén Darío. Sus relatos se mueven en el diario íntimo como “La convalecencia”, de tono profundamente lírico, el monólogo interior en “El arco iris” y “Tú”, diálogos refinados en “El Amor y la Muerte” y “La última balada de Oscar Wilde”, el encuentro íntimo en “Solos” y “En la sombra. Diálogo entre ella y él”, cartas en “Reconciliación”, “Carta de Monmartre” y “Alma parisién”.

Gabriel Miró (1879 – 1930)

Muestra desde sus primeros escritos una sensibilidad especial para el relato lírico. Compuso un total de treinta y seis cuentos publicados la mayoría antes de 1915, siendo gran parte de ellos, secuencias narrativas de obras más extensas como la “Trilogía de Sigüenza”, *El humo dormido*, *Figuras de la pasión del Señor*, y *El Ángel, el molino y el caracol del faro*. En una de sus recopilaciones de relatos *Del huerto provinciano* (1912) destaca fundamentalmente un marco realista envuelto en el gusto por la evocación lírica con predominio de descripciones melancólicas y con un abandono de la acción al trasfondo de la narración. Su otra compilación *Los amigos, los amantes y la muerte* (1915) se mueven en la misma línea de estampas o escenas de la vida impregnada de una visión profundamente poética. Se ha visto en la prosa de Miró un antecedente directo de las vanguardias.

Ramón Pérez de Ayala (1880 – 1962)

Se dedicó al cuento sólo en una de sus etapas que precederán a la plena dedicación a la novela. «Ese proceso evolutivo, [...] puede sintetizarse en una sola frase: «del relato modernista a la novela poemática» (Díaz y González, 2002:47). Como en otros autores de su época escribe desde el estilo costumbrista “Espíritu recio”, “La última aventura de Raposín”, pasando por el simbolismo la “Dama Negra”, “Quería morir”, el humorismo y la ironía en “La prueba”, “La nación”, “Un mal del díaño”. Todo con una destacada destreza discursiva que armoniza lo emocional y lo intelectual en un tipo de relato modernista alejados de los moldes del realismo decimonónicos. Las memorias de diario en “Viudo”, o las reflexiones en “La primera grieta”, y la muestra de mundos en proceso de cambio como “El árbol genealógico”, “Vida nueva” y “La venganza de don Cristóbal”.

Juan Ramón Jiménez (1881 – 1958)

Aun siendo breve la nómina de obras en prosa publicada en vida, no queremos pasar por alto a Jiménez al ser un exponente clave en la constitución del modernismo, tanto como poeta como teórico. Sus cuentos aparecen en periódicos y revistas, así como en sus *Cuadernos* en el que aparece el famoso “Platero y yo”. Se trata de narraciones de tono esencialmente lírico, con una ausencia de argumento total, siendo pura anécdota. Se percibe igualmente una novedosa perspectiva mezclada con un cierto irracionalismo que anuncia las incipientes Vanguardias.

Ramón Gómez de la Serna (1888 – 1963)

Publica en 1947 una serie de relatos bajo el título *Cuentos de Fin de Año*. Recoge diecinueve relatos sobre un eje temático bastante prosaico: sobre las fiestas en torno a la

Navidad. En un ejercicio de ingenio para aplicar su visión peculiar a temas tan triviales, aparecen estos cuentos que aún anclado en parte en el tradicional modo de narrar, consigue a través del uso de la greguería, el humor, la ironía, la melancolía y la ternura, una novedosa colección de relatos. El recuerdo en primera persona rememorando navidades pasadas o de anticipación como “Nochebuena del año dos mil quinientos”, los fantásticos como “Esta noche en Rusia”, “El viejo de la barba de algodón”, “Olvido”, “El gabán de nieve”, otros impregnados de sentimiento como “Falta una copa” y humorísticos como “Cena de académicos”, nos llevan a percibir cierta novedad narrativa más allá del peculiar uso del lenguaje con los juegos de greguerías propios de este autor.

Wenceslao Fernández Flórez (1885 – 1964)

Es escritor de cuentos por un lado impregnados de melancolía, imágenes de la desilusión que puede acarrear la vida y los dramas propios del enfrentamiento entre el deseo y la realidad. “Soina”, “La voz de la sangre”, “Su primer amor”, “La novia muerta”, “La limosna”, “La onza de chocolate”. Nos interesa traer aquí unos relatos que rompen con su estilo general y se mueven dentro del relato imaginativo, de lo irracional y del misterio. “Miedo”, “El claro bosque”, “La fría mano del misterio”, y aquellos fantasmagóricos al estilo de “El bosque animado”.

Pedro Salinas (1891 – 1951)

Publicó la colección de relatos cortos *Visperas del gozo* (1926). Considerado un autor de la Generación del 27, su relato no se sitúa en las coordenadas vanguardistas sino más bien contienen la esencia de relato lírico e intimista del modernismo. De tono profundamente lírico e intimista donde el monólogo interior y el discurso indirecto libre atraviesan los relatos, se perfila esta obra como exponente del cuento modernista que inaugurado a finales del XIX, da un fruto maduro en los años veinte. Relatos como “Mundo cerrado”, “Entrada en Sevilla”, “Cita de los tres”, “Aurora de verdad”, “Volverla a ver”, “Livia Schubert, incompleta” dan cuenta de ello.

3.2. OTROS NARRADORES Y RELATOS

Añadimos otros autores menos conocidos y con frecuencia olvidados por la crítica. Son, aunque en menor medida, buena muestra de los nuevos derroteros del relato naciente. Los dos primeros —Lanza y Rueda— fueron de una generación anterior, pero en sus relatos ya se percibe un modernismo naciente que no puede ser pasado por alto. Los siguientes —Salaverria, Tenreiro, Francés, Hernández Catá y Jarnés— son autores de principios de siglo y que se alejan del Realismo en algún aspecto. Nos ha parecido pertinente traerlos aquí, aunque sea a modo de muestra complementaria.

Silverio Lanza (1856 – 1912)

Su prosa fue un claro amanecer del estilo modernista. Darío diría de él ser «un cuentista muy original» considerándolo “un raro”. Escribió entre sus extensas obras en prosa, libros de cuentos como *Cuentecitos sin importancia* (1888), *Cuentos políticos* (1890) y *Cuentos para mis amigos* (1892), este último relato corto que destaca por su comicidad. «El mundo proteico e inestable descrito por Silverio Lanza aparece fragmentado a lo largo de un discurso narrativo discontinuo, dislocado, elíptico. La presencia de narradores no fiables, el abundante uso de la elipsis, la superposición de escenas, la polifonía de voces, la recursiva intercalación de digresiones, la autoreferencialidad son recursos lancianos que sumergen al lector en una experiencia literaria modernista en un época en que predominaba todavía la ficción de corte realista» (Santiáñez, 2002:255).

Salvador Rueda (1857 – 1933)

Aun siendo anclado por parte de la crítica como un narrador costumbrista, que hizo de lo andaluz su motivo principal de inspiración, una revisión de sus relatos amplían esta visión al observar en su prosa elementos del modernismo naciente. *El patio andaluz* (1886) y *El cielo alegre* (1887) son colecciones de relatos en los que ya se revela aquel gusto por la descripción sensorial, el colorismo en prosa, el toque lírico de su estilo alejado del Realismo. *El patio andaluz* constó de trece cuentos, escenas de gran colorido como “El patio andaluz”, “El bautizo”, “La Nochebuena”, “La matanza”, “El brasero”, “La parranda”, “El velatorio”, “El titiritero”, “El café flamenco”, “El columpio”, “El molino”, “Cuadro bohemio”, “El lañador”, “La fiesta de San Antón” y “De piedras abajo”. De *El cielo alegre* los cuentos “Cuadro campestre”, “La faena de naranjas”, “El riego en la huerta”, “La caja de pasas” “La trilla” a pesar de ser igualmente cuadros de costumbres se presentan como relatos con la nueva impronta narrativa. El impresionismo de lo fugaz, de las sensaciones, del gusto por el detalle preciosista, la atención a lo minúsculo. Incluso el juego de la perspectiva que se posa en las escena a modo

filmico, como si se efectuase un plano general a través de una cámara, a modo de barrido, sin entrar en más en busca de la visión de conjunto que cause un efecto, el efecto de las sensaciones. “La Nochebuena”, “El velatorio”, “La matanza” y otros tantos representan el realismo modernista —o relato filmico— de la renovación narrativa.

José María Salaverría (1873 – 1940)

En *El muñeco de trapo* (1928) recoge relatos escritos a lo largo de su vida. Nos interesa esta obra por el tratamiento especial que realiza de los personajes como seres ambiguos y perturbados como en “El forjador de fantasmas” o “El soñador arruinado”, o en sus peculiares perfiles psicológicos en “Fin de raza” o “La hermana Magdalena”, los conflictos interiores en “El muñeco de trapo”, “El traje de Pierrot”, “Niebla alcohólica” y “La muerte de mi doble”. En ellas la reflexión intelectual prima en muchos casos sobre el curso de la narración. En ocasiones el desarrollo basado en la narración de acontecimientos insignificantes prima en detrimento del argumento. En “El fichero supremo” la figura de un bibliotecario demente es el tipo de personaje modernista extravagante que plantea un juego intelectual de imposible solución.

Ramón María Tenreiro (1879 – 1938)

Manifiesta su gusto por lo misterioso, lo sobrenatural y las fuerzas ocultas de lo sobrenatural en la recopilación *Lunes antes del alba* (1918). “Cena de ánimas”, “Maleficio”, “La cascada o Florecilla”.

José Francés (1883 – 1964)

Fue un prolífico escritor de cuentos que recogió en ocho colecciones. Comentamos la figura de este autor porque aun siendo extensa la nómina de estilos que emplea, encontramos en algunos de sus relatos guiños al relato modernista, como los efectistas con elementos sórdidos que crean ambientes que nos recuerdan a algunos relatos de Poe, como “La mirada verde”, “Amor de muerte”, “Vida nueva”, “Tiros en la noche”, “Miedo”, “La voz de la playa”, o de misterio “Misterio”, de hechos inexplicables como “El pelele”, “El hijo del mar”, “La muerta”, “El refugio”, “El simbolismo de “Cupido infortunado”, “El encuentro”, “Los dos gallos”. También vemos en textos como “Retorno”, “La gloria tardía” o “El nefasto parecido”, un cierto tono melancólico y un interés por el cuestionamiento de la identidad.

Alfonso Hernández Catá (1885 – 1940)

A pesar de no ser conocido, cuenta con varias recopilaciones de relatos dignas de mención por sus trazos modernistas. *Manicomio* (1931) recoge un conjunto de trece relatos que

indagan los laberintos interiores de la locura con una mezcla de respeto y misterio. En “Mil y un crímenes” el juego de perspectivas difumina las líneas entre la razón y la locura.

Benjamín Jarnés (1888 – 1949)

Aun escritor de novelas y ensayos y perteneciente según la historiografía literaria a una generación posterior, legó a la historia literaria relatos del perfil narrativo modernista. Tres de esos cuentos tienen el agua como denominador común: “Ondina”, “El río de Marcial” y “La niña en venta”, seguidos por la "Letanía del pretil", oda al Ebro incluida en *El convidado de papel* (1928) aparecen recogidos en la colección *Cuentos de agua* (2007).

No obstante, en el periodo que estudiamos hay autores que se atienen en sus producciones cuentísticas a la tradición del realismo decimonónico. Entre ellos encontramos nombres como Joaquín Dicenta (1862 – 1917), Felipe Trigo (1864 – 1916), Vicente Blasco Ibáñez (1867 – 1928), Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio* (1866 – 1929), Carmen de Burgos Seguí, *Colombine* (1867 – 1932), Vicente Díez de Tejada (1872 – 1940) con sus más de mil cuentos, Eduardo Zamacois (1873 – 1971), Manuel Bueno (1874 – 1936) y Concha Espina (1877 – 1955), por poner algunos de los más conocidos del momento, cuyas producciones no se mueven —sino parcialmente— según las nuevas fórmulas narrativas del modernismo.

*

*

*

SEGUNDA PARTE

4. LA CONSTRUCCIÓN DE LA INTERIORIDAD.

5. LAS VOCES DE LA INTERIORIDAD

6. LAS ESTRATEGIAS DE LA VOZ

7. TIPOLOGÍA DEL RELATO

4. LA CONSTRUCCIÓN DE LA INTERIORIDAD

*«Es algo así como un señor que mira la luna en una noche veraniega
y la encuentra hermosa y conmovedora con sus manchas extrañas que semejan un rostro humano.
Ese señor luego pega los ojos a los vidrios de un potente telescopio y descubre un mundo insospechado
de volcanes apagados, cráteres dormidos y valles cubiertos de ceniza que los cartógrafos han bautizado Mar de la
Tranquilidad, Golfo del Rocío, Lago de los Sueños, Pantano de la Putrefacción.
Eso tiene que ser un crítico: alguien que saca del bolsillo unos lentes conceptuales
que le permiten ver en el texto bellezas que no pueden ver sin ellos»
Ezquerro, M., “La paradoja del personaje” (Mayoral, 1990:13).*

A simple vista la interioridad entendida como mundo interior se podría encontrar de modos diversos en una obra narrativa sin necesidad de especializados análisis. En el contenido se hace patente cuando se trata de un relato que gira en torno a un recuerdo íntimo, muestra los pensamientos de los personajes, presenta los sentimientos en primer plano, narra un acontecimiento desde sus resonancias afectivas o lo relata envuelto en reflexiones, etc. En ocasiones algunas narraciones de acción como las de aventuras, de detectives, etc., giran en torno a puros hechos y adolecen de aquella interioridad estética o constructiva. En estos casos la interioridad —considerada superficialmente— es una marca ausente. Es lo contrario a lo que se observa en aquellos relatos centrados en la vivencia del personaje y en maneras de relatar que subrayan valores añadidos a la acción que permean una interioridad que intentaremos perfilar.

Hay obras pues que poseen un grado mínimo de interioridad al centrarse en la acción misma y carecer de una intencionalidad subjetiva. Otras sin embargo la capacidad de la voz para suscitar profundidad implica de modo existencial a las instancias narrativas e introduce en este mismo compromiso al lector.

La interioridad es una profundidad psicológica que se genera en la estructura de la obra. Esa profundidad indica un *ubi* íntimo y particular, pues es una zona del espíritu humano donde se engendra y construye la obra y donde posteriormente se la descifra y comprende. La interioridad, donde nace y desemboca la obra, es a la vez un *quid* que define al sujeto creador y constructor de un fenómeno narrativo contenido en unas concretas estrategias compositivas. Sucede, entonces, que «el contenido intelectual se ha transformado en sustancia poética, y no me parece demasiado difícil darse cuenta de cómo. Para comprenderlo, basta con reparar en la forma con que ese contenido intelectual se nos entrega» (Ayala, 1970:50).

La interioridad, entendida como mente creadora y recreadora, es tanto escenario como bastidor de la narrativa contemporánea. En la obra de arte en general, la interioridad del autor es codificadora en su *origo* —origen— y la interioridad del lector es descodificadora en su *telos*

—fin—. La interioridad es el *ubi* —lugar— desde donde se ficcionaliza y donde se codifica lingüísticamente. Afirmar que la obra en cierto modo tiene una interioridad, es reconocer en ella una inmanencia cuya intencionalidad —del autor primero, la del lector después— le proporciona consciente o inconscientemente una completitud de estructura, cuyo estudio nos conduce a su comprensión sígnica. No obstante, a diferencia de los demás fenómenos artísticos, en la narrativa ocupa un lugar peculiar la interioridad al ser el lenguaje el sustento ontológico de la obra. La palabra es interior en sí por tener validez sólo en una mente que la emite o recibe. De ahí que la literatura en su esencia sea un arte interior.

El carácter interior —entendiendo por *interior* el adjetivo derivado de interioridad, y no como generalmente se entiende en el sentido de profundidad o relativo a *dentro* en oposición a *fuera* o *externo*— de una narración se puede revelar de manera más o menos explícita y de modo más o menos intenso. Cuando se cuenta un sucedido desde dentro del sujeto, es decir, una vivencia, nos encontramos en la zona de la perspectiva interior. Contar los hechos desde dentro de los personajes o mirarlos desde la subjetividad del narrador, marca un nivel de interioridad. La temática y su dinámica pueden ser o sobre sucesos observables desde fuera o precintados por pertenecer al mundo interior del personaje o del narrador. El punto de vista es pertinente a la interioridad, especialmente cuando lo narrado se instala más allá del externo acontecer y se sitúa en la óptica del yo interior. El estrato de sentido filosófico, la zona de perspectiva ideológica a la que Ricoeur y Uspenski se referían de modo directo, se infiere del grado de subjetividad alcanzado, y tal cuestión se decide en la presencia o ausencia de interioridad.

En definitiva, los temas y los motivos de una narración cobran dimensión interior cuando se los mira desde una interioridad. La muerte, la vida, el amor, la traición, la suerte, la desgracia pueden ser simples hechos del existir humano si tan sólo se muestran. En muchas obras de ficción, los temas se presentan de modo aséptico sin necesidad ni pretensiones de indagar en los rincones de la mente. Pero evocar los movimientos psicológicos de los personajes ante tales acontecimientos dotan de una significación a la obra que viene precedido por una intencionalidad autorial de transformar el acontecer en vivencia. En este sentido una narración puede fundarse o bien sobre los mismos hechos de la acción que relata o sobre las percepciones, ideas y sentimientos de los sujetos textuales, transformando la mera transmisión de información en un acontecimiento interior. Tal coyuntura compositiva afecta a los estratos del relato en cada uno de sus niveles. En esto se cifra la metamorfosis de la estructura narrativa que tuvo lugar a principios del siglo XX. Se percibe un cambio, una renovación, y se hace necesario un análisis de sus raíces estructurales y de sus implicaciones técnicas.

En este capítulo nos proponemos rastrear las transformaciones del nuevo relato y su relación con la representación de la interioridad. Exploraremos su presencia en los niveles de la ficción narrativa — *acción, relato y discurso*— y más específicamente en la categoría de la voz —situada en el nivel del *discurso*—.

4.1. La interioridad como elemento constructivo

La categoría de la interioridad en el análisis literario es una noción en apariencia abstracta, pero es explicable en teoría y aplicable al estudio del discurso narrativo. Se hace imprescindible para establecer una metodología que nos permita identificarla y estudiarla en sus diversas manifestaciones, mostrar previamente de qué manera se halla en cada estrato de la obra y explicar en cada uno la dinámica de la constitución propia de los mundos interiores. El análisis de la construcción de la interioridad en los distintos niveles del texto narrativo de ficción, tanto en sus elementos constitutivos como en sus virtualidades, conduce no sólo a un planteamiento sobre la interioridad en la literatura, sino a la tarea previa de colocar algunos presupuestos teóricos básicos del texto narrativo y de sus elementos constructivos.

El punto de partida es entender el relato como un fenómeno lingüístico en sentido amplio, considerándolo un texto de naturaleza narrativa, y más específicamente como la «representación semiótica de una serie de acontecimientos» (García Landa: 1998:19). En esta definición encontramos una doble consideración. Por un lado, la presentación del texto «en cuanto artefacto semiótico, texto o discurso» (1998:19), es decir, una codificación de signos lingüísticos; y, por otro, un hecho o conjunto de hechos, a lo que denominaremos *acción*. La *acción* consiste en la «serie de acontecimientos que podemos aislar de ese texto mediante un proceso abstractivo» (1998:19), al alcanzar la síntesis de lo que sucede en el relato. García Landa junto a la noción de *acción* —los hechos— y *discurso* —el fenómeno lingüístico—, señala un concepto intermedio: el *relato*, que es la *acción* en cuanto expuesta por el *discurso*. El estudio del *relato* es inseparable del *discurso* narrativo, pues aquél se contiene en éste. Sobre la cuestión se profundizará más adelante al estudiar el papel de la interioridad en estos tres niveles.

Bal define el texto narrativo de ficción de modo parecido distinguiendo tres niveles, pero usando otra terminología y ampliando su alcance hacia los constituyentes del relato: «un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un texto narrativo será aquel en que un agente relate una narración. Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro [...]. La

afirmación de que un texto narrativo es aquel en que se relata una historia, implica que el texto no es la historia» (Bal, 1985:13).

Además de García Landa y Bal, han sido varias las propuestas acerca de los distintos niveles de la narración. Otros modos de referirse a ellos es la que denomina a la *acción* como *historia* —Benveniste, Genette, Todorov— y al *relato* como *fábula* —Todorov, Greimas, Barthes. Aunque las particiones estructurales que a continuación señalamos no se correspondan totalmente entre sí porque existen matices o incluso diferencias conceptuales importantes entre unas y otras propuestas, puede ayudar a entender las distinciones de la estructura narrativa en dobles o triples niveles. En cualquier caso, tomamos como base la estructuración y denominación de los niveles narrativos realizada por García Landa, por ser el resultado del análisis y la síntesis de una extensa y variada gama de autores precedentes.

Tabla 5: Niveles de la estructura narrativa según distintos autores

NIVELES DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA			
AUTORES	NIVELES DE LA NARRACIÓN		
	4.2.1. ACCIÓN	4.2.2. RELATO	4.2.3. DISCURSO
García Landa	acción	relato	discurso
Aristóteles	<i>praxis</i>	<i>mythos</i>	<i>poiesis</i>
Formalistas rusos	fábula		<i>sjuzet</i>
Benveniste	historia		relato
Genette	historia	narración	relato
Mieke Bal	fábula	historia	texto

Para evitar la concepción de una narrativa como mera estructura que se explica a sí misma tan sólo con el estudio del texto es importante expandir la visión de la obra narrativa de ficción. Por este motivo conviene mantener la consideración del relato como fenómeno artístico en general y en un segundo estadio como una obra específicamente literaria. Finalmente, su inserción entre los géneros narrativos es lo que evidencia que su construcción se realiza eminentemente sobre elementos narratológicos.

Afirma González sobre la obra de arte que «a diferencia de otras realidades del mundo físico o natural, es un objeto semiótico» (González, 1992:17), y sin pasar por alto las críticas que este tipo de definiciones ha desatado, añade que es el «producto de un proceso de codificación lingüística y cultural» (González, 1992:17-18). La observación de la obra más allá de su existencia lingüística lleva a una consideración amplia de lo que significa la obra por encima de su estructura interna, al modo como la plantean Bajtín, Ricoeur, Uspenski, Beltrán, entre otros. Se puede decir que «en su aspecto material, en cuanto texto, es un diagrama sónico de valor potencial que necesita ser actualizado y reactualizado, para su constitución real, en

actos concretos y específicos de interacción con el lector» (González, 1992:17-18). Se trata de una reflexión que trasciende la visión parcial del texto narrativo desde su organización sígnica. La obra, una vez traspasada a «los canales de distribución interpersonal, se reconstruye únicamente en la actividad receptora del sujeto que la decodifica y recrea en el proceso de lectura» (González, 1992:18) descifrando los significantes materiales y, tras estos, el sentido del conjunto.

Observar la obra desde el ‘significado’ y el ‘sentido’ tal como Mijaíl Bajtín² (1982:272) lo define, abre paso a una reflexión sobre el texto como portador de un sentido. Trasciende la estructura, pero a la vez se encuentra en la misma estructura de la obra, “estructurándola” desde sus cimientos. El texto «en cuanto constituido por elementos pertenecientes a la lengua —visión *in abstracto*— está dotado de significado, y en cuanto enunciado o discurso —esto es, en cuanto texto en situación y uso— posee un sentido» (González, 1992:17). Afrontar, por tanto, el análisis de los estratos internos del texto desde un punto de vista narratológico no significa necesariamente ignorar o situar en segundo plano otros factores del texto. Se ha de guardar el equilibrio presente entre las distintas dimensiones. «El significado del texto puede analizarse en relación con el código transindividual e histórico de la lengua e independientemente de la situación concreta y real en la que se inserta; el sentido, por el contrario, está ligado indisolublemente a la situación comunicativa en la que el texto se produce y actúa, trasciende los límites de la lengua y se proyecta hacia una realidad particular» (González, 1992:18). En la perspectiva discursiva se ha de encontrar necesariamente sentidos correlativos a su dimensión estética y sociocultural. Los fenómenos estructurales insertos en los estratos de la narración apuntan a la vez que se retroalimentan de tales virtualidades de la obra. Por poner algún ejemplo, el uso de un narrador omnisciente se haya en el nivel del *discurso* y se relaciona

² «Uno de los primeros en señalar abiertamente la diferencia entre ambo conceptos [“sentido” y “significado”] fue Mijaíl Bajtín, precursor de los desarrollos más recientes e interesantes de la ciencia del discurso» (González, 1992: 17)

«La oración, igual que la palabra, es una unidad significativa de la lengua. Por eso cada oración aislada, por ejemplo: ‘ya salió el sol’, es perfectamente comprensible, es decir, nosotros comprendemos su significado lingüístico, su posible papel dentro del enunciado. Pero es absolutamente imposible adoptar, con respecto a esta oración, una postura de respuesta, a no ser que sepamos que el hablante expresó con ella cuanto quiso decir, que la oración no va precedida ni le siguen otras oraciones del mismo hablante. Pero en tal caso no se trata de una oración, sino de un enunciado pleno que consiste en una sola oración: este enunciado está enmarcado y delimitado por el cambio de los sujetos discursivos y refleja de una manera inmediata una realidad extraverbal (la situación). Un enunciado semejante puede ser contestado.

Pero si esta oración está inmersa en un contexto, resulta que adquiere plenitud de sentido únicamente dentro de ese contexto, es decir dentro de la totalidad de un enunciado completo y lo que puede ser contestado es este enunciado completo cuyo elemento significativo es la oración... En todos los casos semejantes, la oración viene a ser un elemento significativo de un enunciado completo, elemento que adquiere su sentido definitivo sólo dentro de la totalidad» Bajtín, 1982: 272-73.

directamente con un tipo de estética como la realista; la ordenación de los acontecimientos se encuentra a nivel del *relato* y sus usos pueden seguir o bien un tipo de percepción del tiempo externa siguiendo la cronología universal; o interna, según el orden interior a modo de la *durée bergsoniana*.

En rasgos generales para situarnos en el tema podemos decir que hay en la estructura del relato numerosos indicios de interioridad o de su ausencia: la estética de la interioridad se da en el discurso de modo concreto. Muestra de ello son las posibilidades técnicas que ofrece el discurso y mencionamos algunos ejemplos: el uso de la perspectiva más o menos enfocada a los interiores de los personajes; el interés del narrador por presentar las acciones desde el interior de la diégesis o desde fuera; los recursos técnicos de la trama que se adhiere al tiempo lineal y al espacio externo o se aleja de ellos narrándose desde una conciencia y su vivencia; el presentar los hechos desde dentro o desde fuera de quienes viven las acciones, el uso de las voces en primera o en tercera persona con pretensiones subjetivas; el *showing* jamesiano frente al *telling*; la distancia, el tono, la selección del segmento de la realidad narrada; el uso de recursos líricos que siempre traen consigo una profundización de los acontecimientos unida a una mente que reflexiona sobre ellos; los símbolos, la indagación psicológica, el monólogo interior, la corriente de conciencia, etc.

Este incompleto catálogo de fenómenos narrativos dice algo de la interioridad: son sus técnicas constructivas. La crítica literaria del último siglo es casi unánime en la consideración de que algunas de ellas, como el monólogo interior, son procedimientos claves para manifestar la interioridad. No obstante, un análisis más exhaustivo de la estructura narrativa y de sus elementos es imprescindible para poder formular una caracterización más precisa y clara de las técnicas que construyen la interioridad en el relato.

El objeto de este capítulo es la presencia de la interioridad en los niveles del relato y su uso en la construcción del discurso narrativo. Tal tarea conduce necesariamente a realizar cortes analíticos en la narración para observar su estructura y situar sus componentes, con el objetivo de adentrarnos en uno de los elementos que consideramos imprescindibles en la construcción de la interioridad, esto es, la voz narrativa —que se tratará en el capítulo *Las voces de la interioridad*—, y sus estrategias compositivas —en el capítulo *Las estrategias de la voz*— y finalmente realizar una tipologización de los subgéneros del relato — en *Tipología del relato*.

4.2. Interioridad y renovación narrativa

En la narrativa propiamente interior aparece de modo más evidente lo que Ayala constató en *La estructura narrativa* (1975): «el pensamiento, que en la realidad existe como función de la vida, entra en la poesía como función de vida imaginaria, es decir, como un elemento de aquella vida humana que se quiere representar o imitar en el sentido de la mimesis aristotélica» (Ayala, 1975:45). Esa transubstanciación estética del contenido mental consiste en «la subjetivación de un enunciado intelectual vivido como experiencia personal, y su transferencia al plano imaginario mediante formas bellas» (Ayala, 1975:45). En esta operación, por un lado, se muestra el discurrir interior presentado en una corriente de tiempo mental, tal como en la realidad existen siempre los contenidos intelectuales, y por otro, proyectado «junto con el sujeto que lo piensa, hacia el ámbito de la ficción poética, de modo que vuelve a sacarlo de la corriente temporal y lo asigna a una pretensión de eternidad, donde, por su camino, vendría a reunirse con una posible formulación abstracta de su validez objetiva» (Ayala, 1975:45).

Con la aparición de la novela psicológica decimonónica, la profundización en los personajes y en las motivaciones subjetivas se manifestaron a nivel técnico con mayor incisividad, como la técnica de la psiconarración —en términos de Cohn (1978)— empleadas en obras de Tolstoi, Dostoievski, Galdós o Pardo Bazán. Pero ya entrados en el siglo XX, hay menos indagación psicológica desde fuera y se da con frecuencia un salto directo al interior para narrarse desde el pensamiento del sujeto narrativo o de los personajes, a veces en su mismo brotar, con un tono racional, sentimental, perceptivo, o incluso ilógico o irracional, proporcionando una sensación de mayor “realidad”. Estos mundos interiores son una representación de interioridad humana, en la que la lógica interna del texto salta las coordenadas de lo real cronológico para instalarse en la psicológica o mental.

Con la llamada “interiorización de la novela” comienza a extenderse este nuevo modo de narrar. La *acción*, aún presente como sustento del proceso discursivo, y como segmento de una sucesión de elementos unidos linealmente por el discurso, ya no se atiene a la secuencialidad causal y lógica de la cronología externa. Aquella visión interior en ocasiones filtra de tal modo la realidad que se queda con algunos elementos, pero en el transcurso de la filtración, se pierden las leyes exteriores que rigen el mundo real y se acaba por reorganizar según las leyes de los mundos interiores con sus propias coordenadas. El mundo interior, en ocasiones más patente para el individuo que la realidad misma exterior, compone una dialéctica peculiar marcada por el interno percibir de la subjetividad llegando hasta la simulación de los mismos procesos mentales. Ese proceso se da en un tiempo interior, disimilar al tiempo cronológico. El pasado, el ayer u otros momentos ya vividos, vienen marcado por la memoria,

una memoria que selecciona, ordena e incide en una secuencia de hechos más que en otros, y tamiza siempre con una causalidad subjetiva. El futuro, lo que vendrá, tiene una impronta dentro del sujeto en forma de deseo, intencionalidad, expectativa, temor, o anhelos, que mediatizan la propia libertad y configuran la vivencia y el transcurrir de la vida real. Narrar lo que sucede en una mente es la aventura de lo ignoto donde la ficción pone en juego reglas propias para construir mundos posibles, pero ficticios.

Es interesante observar que a pesar de que la narrativa contemporánea, así como la *estética de la interioridad*, se aleja de aquella lógica mimética del mundo real, en el fondo, si nos atenemos al concepto de mimesis en cuanto imitación de la realidad externa, la contemporánea es una narrativa no mimética, por su cualitativo salto al interior. Sin embargo, si nos adentramos en el concepto de mimesis modernista ampliado hacia la imitación de la realidad en su completitud, es decir, la realidad de lo externo físico y cronológico, sin dejar de lado la interior que se da en el ámbito del sujeto, inferimos que la literatura y las artes contemporáneas son tanto o más miméticas que otras supuestamente más “realistas”. Se entiende aquí la subjetividad como parte de la realidad. En ocasiones se simulan con gran “realismo” el funcionamiento y los contenidos de la interioridad. La mimesis que denominamos *modernista* es simulación, pero de los mundos interiores. *Simular* es una especie de imitación de una operación, que puede ser externa a la subjetividad o interna. La *estética de la interioridad*, aunque no es aplicable a toda la literatura contemporánea, es una simulación de la interioridad. Y la pregunta que surge es ¿en qué lugar del texto se la puede identificar?, ¿en qué parte de su estructura interna?, ¿cómo se la construye? Y si nos atenemos a los textos concretos producidos en el periodo que estudiamos, ¿cómo se puede dar la interioridad en textos de tipo tan distintos como los de Darío o los de Unamuno? Si ambos son modernistas, ¿en qué consistió a nivel narrativo la interioridad modernista, ¿qué las diferencia y qué las aúna?

En los cincuenta años que van del último tercio del siglo XIX hasta los años treinta del siglo veinte, se publican obras que por la variedad de orientaciones formales componen un mosaico que sólo en su conjunto y confrontación mutua son capaces de explicar qué significó la renovación narrativa de entre siglos, así como lo que venimos denominando el “proceso de interiorización” de la narrativa de ficción. Obras asociadas usualmente al movimiento de renovación narrativa, son las de Darío, Martí, Nervo, Machado, Jiménez, pero también y de otro corte, están las de Unamuno, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, y de la generación siguiente: Miró, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Jarnés hasta llegar a los años veinte. Pero habría que sumarles un conjunto de novelas puntuales escritas por autores considerados realistas o naturalistas —«gente vieja»— cuyo estilo se aleja de aquellos parámetros decimonónicos y

anuncian la nueva narrativa: las últimas de incipiente tono modernista de Pardo Bazán, Galdós y Silverio Lanza entre otros. A la nómina se suman obras posteriores de autores vanguardistas y de la Generación del 27, como el relato de Salinas. Además, en esos mismos años encontramos en plena renovación, obras de sabor mimético realista —ya no decimonónico— que gozaron de gran éxito, como las de Blasco Ibáñez, Fernández Flórez, etc.

En todos estos autores se hallan de algún modo algo novedoso, distinto, pero a la vez entre ellos existen diferencias de difícil aleación como para agruparlos bajo un mismo membrete. En cualquier caso, la consideración de la persona del autor como criterio que determine una estética puede llevar a simplificaciones. Como Santiáñez (2002) sostiene, el estudio debería hacerse desde las obras, y no sólo porque hay autores que en su trayectoria puede tener distintos estilos, sino porque sólo en las obras se encuentran realmente los elementos que definen una estética. Y afirma que se puede trazar algunos rasgos generales que aúnan estas obras modernistas: «lenguaje experimental y dislocado, espesor del código lingüístico, estructura metafórica, disolución de la identidad personal, organización espacial, predominio del discurso sobre la historia, tendencia a la parodia y a la metaliteratura, simbolismo, polisemia del signo lingüístico, escepticismo religioso, especulación filosófica, ironía, alejamiento de la función comunicativa, renuncia a las visiones globales, perspectivismo, relativismo, incertidumbre y duda epistemológica, narradores no fiables, interiorismo, mezcla de géneros, exigencia de un papel activo del lector» (Santiáñez, 2002:132).

La renovación narrativa de principios de siglo es compleja. El cambio no se justifica del todo recurriendo al proceso de interiorización de la prosa narrativa. Es necesario matizar. Formalmente en esos años se produjeron relatos distintos entre sí, cuyos procedimientos disimilares son importantes discernir en su individualidad y aclarar los mecanismos de su variedad.

Vamos a intentar explicar por pasos qué los aglutina más allá de la mera categorización histórica —la “edad de plata” Mainer (1983)— y estética —la *estética de la interioridad*—. Para esto nos hemos de desligar de la tradicional consideración general de entender toda la producción de un escritor como alineada en una sola orientación estética encasillando así a cada autor dentro de una corriente concreta. Hemos de atenernos a las obras en sí viendo en cada caso su perfil y sacando conclusiones en base a sus técnicas constructivas. Con este sencillo presupuesto, observamos que el relato producido en esos cincuenta años se puede agrupar en los subgéneros que se desarrollarán en el capítulo final —relato interior, lírico, filmico, fantástico, mimético-realista, de ficción filosófica—. Los seis son deudores de aquella nueva visión interior que afectó a las artes de entre siglos, pero que se materializó en formas narrativas

distintas; de ahí que suele ser difícil explicar el fenómeno renovador, y sus intentos de definición y explicación hayan dado lugar a debates aún no solventados.

El estudio del tono, los movimientos narrativos, la diégesis, la perspectiva, así como la motivación y otros factores narratológicos, pasan necesariamente por la indagación de la estructura del relato. Por este motivo, continuamos con el estudio de la interioridad como elemento constructivo en los distintos niveles narrativos. Esto permitirá mostrar en qué consistieron las estrategias de la interioridad y los subgéneros narrativos de principios de siglo —cuestiones que se tratarán más adelante.

4.3. La interioridad en la estructura narrativa

En uno de nuestros trabajos anteriores proponíamos una tesis que traemos al presente estudio y que servirá como marco y base de nuestra exploración de los elementos de la estructura narrativa. «El abandono de los cánones mimético-realistas no fue una simple evolución de temas, de puntos de vista o de modos narrativos como se había producido en cada cambio de corriente o tendencia en épocas precedentes. La narrativa contemporánea significó una modificación del núcleo de la estructura clásica en la que la *acción* era el eje principal sobre el que se fundaba la ficción narrativa. En el siglo XX el *relato* y el *discurso* desplazan a la *acción* y pasan a ocupar el preeminente lugar que hasta entonces la *acción* había ocupado» (Gago, 2013:49). En ese mismo trabajo sostenemos que las transformaciones sufridas en las creaciones de principios de siglo no se trataron sólo de orden externo o meramente estilístico, sino que se realizaron a nivel fundamentalmente estructural.

Este proceso se entiende desde la triada *acción-relato-discurso* expuesta por García Landa en *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa (1998)*, donde estudia y sintetiza las aportaciones más significativas acerca de la constitución del relato. A su exposición le debemos en gran medida, la teoría y el cauce metodológico de este capítulo. Entiende la *acción* como la serie de acontecimientos narrados; el *discurso narrativo* como el proceso semiótico que elabora o transmite la narración; y el *relato* es la acción tal como aparece narrada en el *discurso*. En otras palabras, el *relato* es la representación narrativa de la *acción*, y el *discurso* es la representación lingüística del *relato*. El *relato* se halla en un terreno intermedio entre la *acción* y el *discurso*. En literatura, el estudio del *relato* es inseparable del *discurso narrativo*. En definitiva, el *relato* es la *acción* en cuanto expuesta por el *discurso*.

La *acción* y el *relato* al no ser elementos exclusivamente lingüístico-textuales comparten parentesco con otras artes narrativas como el teatro o el cine. «En el caso de la narración literaria ambos niveles, *relato* y *acción*, no son sino abstracciones útiles que realizamos a partir de un nivel de manifestación superficial, que es el texto narrativo» (García

Landa, 1998:213). Lo propiamente literario, a ser codificación lingüística, es el *discurso*, aunque no puede existir discurso narrativo sin *relato* y sin *acción*. Mientras que el *relato* es la *acción* en cuanto que contada, el *discurso* es la expresión textual de la *acción* contada en el *relato*. Una vez realizada la sintética distinción de *acción*, *relato* y *discurso*, pasamos a explicar algunas claves de cada nivel en relación con la interioridad.

4.3.1. ACCIÓN

La *acción* es la estructura profunda del texto, es el sustrato de la obra. La *acción* es lo acontecido. La narración de acontecimientos es lo que define la obra propiamente narrativa. En caso de que un texto no relatara algo, ya no pertenecería al género. La *acción*, por tanto, es un elemento esencial de la composición de las obras narrativas. Directamente relacionado con la necesidad de que acontezca algo para que exista un relato, Martínez Bonati (1972) propone la frase narrativa como una frase narrativo-descriptiva o “mimética,” es decir, que la narración se transmite en juicios singulares de sujeto concreto individual. El sujeto del enunciado no puede ser una generalidad, ni el juicio podría ser universal, pues no estaríamos ante una narración. La narración se da en un mundo de individuos (Martínez Bonati, 1972:54-56).

La *acción* no es exclusiva de la narración literaria, pues existen «otras artes basadas en signos icónicos capaces de transmitir una acción; así el comic o la misma pintura» (García Landa, 1998:64). Podríamos añadir el cine, el teatro, las series, la ópera, etc., siendo todos productos de naturaleza semiótica, cuyo objeto es una serie de acontecimientos. La narración literaria requiere —además de la *acción*— que esté compuesta por signos lingüísticos. La codificación lingüística como medio de transmisión es esencialmente necesaria a la ficción literaria.

Durante siglos desde sus inicios, el arte de contar giró sobre el contenido de lo narrado. La *acción* fue el eje de la narrativa. Lo narrado en sí por encima del cómo de la narración constituyó la esencia del cuento tradicional y folclórico. Las versiones de los relatos podían ser tantas como narradores, pues la historia en sus rasgos sustanciales permanecía de narrador en narrador. Paulatinamente la *acción*, en su evolución estética cedió en importancia y —aun siendo base de la estructura narrativa— traspasó a la composición del *relato* la clave de su valor estético. En la época contemporánea el nivel del *discurso* se constituye en el escenario de la expresión de las nuevas inquietudes y propuestas estéticas. Igualmente, la aparición de la interioridad en la narración fue un proceso que alcanzó su madurez a fines del siglo XIX siendo la voz el procedimiento principal para su manifestación.

La renovación narrativa iniciada a principios de siglo XX nos muestra una serie de cambios a todos los niveles. Si nos atenemos a la esencia del cambio, percibiremos que la

sustancia de esta transformación se halla en los pilares de la misma estructura narrativa. La transformación consistió en un traslado de importancia del eje de la narración: la *acción* abandona su ser el núcleo de la construcción narrativa, y en su lugar se situará el *relato* y su correlativo textual, el *discurso*. La renovación modernista supuso una modificación del núcleo de la estructura clásica, en la que la *acción* era el eje principal sobre el que se fundaba la constitución de la ficción narrativa. A partir del siglo XX, con el modernismo, será el *discurso*.

Ortega y Gasset (1925) aunque no habló del arte y la narración desde el punto de vista de la estructura narrativa, observó un desprendimiento del objeto artístico respecto a la realidad exterior, a la que el arte ya no pretende imitar. Es una correlación de lo que sucede en la narración con respecto a la *acción*. La *acción* se ubicará en un segundo plano —aunque presente por ser sustento de la estructura textual narrativa—, ahora sin el papel de antaño en la construcción del relato. Se relega por tanto su importancia y queda a modo de elemento imprescindible, pero minimizado.

Técnicas del argumento, la selección y el tema

Uno de los modos a través de los cuales se accede a la acción es el argumento. Los conceptos de *argumento* y *trama* desde una concepción actual y consensuada de los términos son el modo de acceder a la *acción* y al *relato*, respectivamente, desde fuera de la obra para su transmisión y su análisis. Es a través del *argumento* como sintéticamente se expresan el conjunto de los hechos hilados causalmente. Paralelo al *argumento* en el nivel del *relato* encontramos la *trama*, como el modo concreto en el que se narran los hechos. El *argumento*, al expresarse en una compilación abstracta sintetizada de los hechos —que denominamos *resumen*—, se ciñe a lo más relevante. Tal *resumen* constituye en sí un relato breve que intenta condensar lo esencial y transmite cuál o cuáles son los elementos, hechos y circunstancias claves, que en el texto original aparece ampliado, organizado en otro orden. Nos interesa en definitiva el concepto de *argumento* como seleccionador de los acontecimientos.

Lotman, basándose en el formalismo ruso —Shklovski y Tomashevski— llega a dividir los textos entre aquellos con o sin argumento, siendo aquellos con argumento «la representación de un enfrentamiento ideológico o la estructuración secuencial de una oposición semántica que es culturalmente significativa» (Landa, 1998:65). El nuevo relato prescinde del *argumento* como centro de su construcción. Es de algún modo sintomático de los nuevos paradigmas epistemológicos en los que el centro de gravedad cae sobre las vivencias más que sobre los hechos. En la cuentística tradicional, folclórica y la clásica, el argumento constituía un elemento central y ateniéndose al argumento cualquier narrador podía dar vida nuevamente a un relato.

Una técnica del relato interior, así como del lírico y el perspectivístico, es el *argumento minimalista*. No interesa tanto lo que se cuenta sino el quién y cómo se cuenta, y en esto se cifra su valor. Las tramas, por tanto, llegan a ser de gran simpleza, con una intriga insignificante importando más la vivencia del personaje o del narrador. Se reproducen con frecuencia los procesos interiores de los personajes, que se modaliza de manera distinta en cada relato y acceder al *argumento* a través del *resumen* se puede convertir en una tarea ardua.

En línea directa con el argumento se halla la selección o el segmento del mundo real o ficticio relatado. Los contenidos del argumento hasta finales del siglo XIX se construyen principalmente de hechos y situaciones en su evolución. Esos acontecimientos, aún ficticios, se mueven en el operar externo de los actores y por tanto se corresponden con el orden lineal del tiempo, aunque —se salte o se juegue con él—, con la lógica de la causalidad —aun rompiéndose para provocar algún efecto—, con elementos de la realidad —aunque a través de la combinación de estos aparezcan nuevas realidades fantásticas o increíbles—.

Bal afirma que la serie de acontecimientos que constituyen la *acción* —a la que en sus trabajos se refiere como *fábula*— «se construye siguiendo ciertas leyes» (Bal, 1998:20). Es lo que denomina *lógica de los acontecimientos*. Toma del estructuralismo la idea de que esas leyes son las mismas que rigen el comportamiento humano, puesto que de otro modo no sería posible entender un texto narrativo. Así pues, el criterio del actuar humano nos remite de modo directo al modo de funcionamiento de los ejes de la acción, que son las personas —en el texto los actores/agentes—. La consideración de cualquier acontecimiento lleva en sí la necesidad de un tiempo de realización, así como su desarrollo en un tiempo de la realidad; y asimismo se sugiere directamente un lugar físico y un espacio. Se crean así los elementos que se han de analizar al estudiar la *acción*: acontecimientos, personajes, tiempo y espacio. La *selección* gira pues en torno a tales factores presentados según una lógica humana. En cierto modo, la mimesis aristotélica se movería en este nivel, en cuanto que se trata de una imitación implícita de las coordenadas del mundo, sustento de toda ficción. Es equiparable al arte *humanizado* de Ortega y Gasset.

El relato modernista inaugura un nuevo tipo de selección y de lógica interna de los acontecimientos. Es lo que tratamos en el apartado de la nueva *mimesis modernista*. Es la que se ajusta al relato interior y al lírico fundamentalmente. La óptica desde el interior incide sobre la selección de los acontecimientos y sus leyes internas. La selección no se realiza sobre la realidad de lo acontecido sino desde la percepción de un sujeto que prioriza unas ideas, sensaciones, motivaciones y vivencias sobre otras y, en definitiva, es el producto de una acción interiorizada.

Un fenómeno que se deriva de esta interiorización y de la constitución de sus propios criterios de existencia, es la visión de la existencia como fragmentos desligada a veces de las leyes causales y temporales. La realidad no se presenta como un todo resuelto y con significado propios, no es percibida como una totalidad acabada y perfilada, sino son retazos de impresiones e ideas. La existencia presentada parece estar abierta, y en permanente revisión. Es una muestra de aquella visión fragmentaria de la realidad que otorga la perspectiva individual apareciendo como una discontinuidad de impresiones, vivencias aparentemente sueltas.

Como venimos diciendo la *acción* es un concepto que se sitúa en la abstracción de los niveles estructurales del texto y a la que accedemos a ella a través del *argumento* contenido en un *resumen*. El *tema* es asimismo una abstracción que se haya en la estructura analítica del texto, emanando de ella aún más condensada y adscribiéndose a un perfil de temas ya establecidos. Cesare Segre (1985:239) afirma que el tema es el asunto desarrollado en el relato, la materia elaborada en un texto, o “la idea inspiradora”. Ciertamente el *tema* es el motivo que estructura el *argumento*.

Ezama (1992:117) en su estudio sobre el cuento literario a finales del siglo XIX pone las bases de su análisis de temas distinguiendo entre temas universales —los avalados por la tradición literaria— y temas de actualidad —los que constituyen un reflejo de la realidad coetánea—. Los primeros se han presentado a lo largo de la historia del relato y siguen actuales por tratarse de realidades pertenecientes a la constitución de la persona, insertadas en su mismo existir: temas como el amor, la vida, la muerte, la buena/mala suerte, la infelicidad, la desgracia, la locura, los valores —lealtad, laboriosidad, amistad, la honestidad, el buen hacer, etc.—, los antivalores —la traición, la infidelidad, la pereza, la avaricia, la mentira, la gula, la lujuria, etc. Los temas de actualidad, sin embargo, se encuentran insertos en un espacio y tiempo y manifiestan ciertamente con más incisividad la realidad social y los intereses estéticos de los artistas y del público de una época.

En el relato modernista, el tema sufre una transformación formal en el tratamiento y sustancial por el nuevo cariz de los temas mismos. La idea central de los relatos se aparta del tratamiento general de los temas universales al aparecer mediatizados por una óptica subjetiva. Los temas universales dejan paso a los psicológicos; de ahí que a veces no se pueda saber sin previa reflexión cual es el tema de algunos relatos líricos o intelectualistas. Se añade que al constituirse como punto principal no tanto el tema sino la perspectiva personal, el campo se amplía hacia todo lo existente dándose un paradójico interés por la realidad en su amplitud y se le concede importancia no a los grandes hechos o a las situaciones aparatosas, sino a los mínimos detalles abordados con una intencionalidad precisa convirtiéndose en reveladores de

otros sentidos que trascienden la lógica. Es la técnica de la *minucia*, por la que todo lo existente es de interés estético: lo trivial, lo ordinario, lo nimio, lo llamativo. Lo que importa es el enfoque interior. Se le concede a la perspectiva personal misma un sentido intencional y estético. Sobre el objeto del planteamiento se superpone el modo de plantear. Por tanto, la realidad toda es digna de ser traspuesta en arte. La mira estética se extiende incluso a aquello que tradicionalmente no parecía ser objeto artístico por su carácter vulgar y ajeno a los grandes motivos de inspiración. Esta apertura aparejó una ampliación de las posibilidades, que daría lugar al experimentalismo, a la exploración de temas y formas artísticas aún no descubiertas.

Rey Briones (2008) sitúa en este nivel del texto algunas técnicas novedosas del cuento contemporáneo como la crisis del argumento, la trascendencia de lo vulgar, la aventura interior e intelectual, el detalle revelador, los individuos corrientes, la ambientación sugeridora y la amplitud de significado (Rey Briones, 2008:62-79).

4.3.2. *RELATO*

El *relato* entendido en el contexto de la triada *acción-relato-discurso* es el nivel existente entre la *acción* —serie de acontecimientos— y el *discurso* —el texto narrativo en el que se recoge la *acción*—. El *relato* es la zona intermedia que no es ni la *acción* en cuanto hechos, ni el *discurso* mismo, porque el *relato* es la ordenación y estructuración de la *acción* —sin ser la acción pura— en el *discurso* —sin ser el discurso textual—.

Este nivel del *relato* se acerca al concepto de *narración* de Genette, pero en éste la *narración* es una noción que se refiere al acto de narrar, no siendo exactamente lo mismo que el *relato*, que aquí consideraremos como una estructura abstracta permanente de la narración, que se puede analizar distintamente al *discurso*. Genette usa el término *relato* para lo que aquí consideramos *discurso*.

Aristóteles definió como *mythos* «la peculiar disposición de las acciones (*pragmata*)» (1450b). El *mythos* aristotélico ocupa una zona intermedia entre la *acción* y el *discurso* textual. García Landa considera el *mythos* aristotélico como lo más parecido al nivel estructural del *relato*. Es interesante observar que Aristóteles localizaba la clave de la unidad de la composición de la obra en este nivel de la narración. El *mythos* de Aristóteles es la *trama*, o, en otras palabras, la peculiar disposición de las acciones, quedando en un lugar intermedio entre la *acción* y el nivel del *discurso* o *poiema*. «La unidad de la imitación resulta de la unidad del objeto, parecidamente en el caso de la trama o intriga [*mythos*]: por ser reproducción imitativa de una acción [*praxis*], debe ser la acción una e íntegra, y los actos parciales [*pragmata*] estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuartee o

descomponga» (Aristóteles, 1451 a). La unidad de la mimesis aristotélica se da por tanto a nivel del *relato*.

Del mismo modo que a nivel de la *acción* la interioridad se puede observar de modo formal en el *argumento*, la *selección* y el *tema*, en este nivel de la *trama* la interioridad se halla en la *ordenación* con su lógica interna y en el *tiempo* como duración. Y ahora veremos por qué.

La ordenación y la trama como técnica

Un concepto elemental en la composición del *relato* es la *ordenación* u *orden*. La *acción* como vimos es lo que se narra, pero al relatarse la *acción* se puede elaborar de muchos modos. El *orden* seguido al organizar el *argumento* es la *trama*. La *trama* es una abstracción del *relato*. La *trama* es al *relato* lo que el *argumento* es a la *acción*. El *relato* consiste en una ordenación de sucesos y esto es una cuestión de temporalidad en cuanto orden y en cuanto duración.

Genette estudia este nivel desde el *tiempo* y descompone su estudio en el análisis del *orden*, la *duración* y la *frecuencia*. *Orden* y *duración* son fundamentalmente la expresión temporal de dos procesos básicos de la constitución del *relato*: la combinación en el caso del *orden* y la selección en el de la *duración*. La *frecuencia* es la relación entre las funciones repetitivas del *relato* y las de la *acción*. Al considerar el *orden* como un elemento dentro de la articulación temporal del *relato*, se trata en definitiva de la interacción entre la cronología de la *acción* —que él denomina *historia*— y el orden textual de los eventos o *discurso* textual —que Genette llama *relato*—. Con el objetivo de analizar este aspecto temporal Genette acude a la ordenación temporal basándose en la linealidad temporal, clasificadas en anacronía analépticas —retrospectivas— y prolépticas —anticipativas—. Se trata de un método de análisis operativo dentro de la diégesis que dan razón del *orden* en este nivel de la narración respecto al nivel de la *acción*. Es la esencia del *relato* —en Genette, *narración*—.

En cierto modo, la *ordenación* en el nivel del *relato* se relaciona con el *tiempo* en cuanto el tiempo es sucesión, ordenación entendida como orden —cada cosa en su lugar o en su momento— como disposición consecutiva, una detrás de otra. Así se presenta la realidad en la existencia humana, las cosas suceden una tras otra en una linealidad causal. En la mente humana igualmente así se percibe el tiempo real, que como distinguimos al principio, es distinto a la *duréé* o tiempo interior, que posee sus coordenadas propias. La *ordenación* ya sea considerada como un aspecto temporal en cuanto consecución, o ya como un esquema de composición del relato según la categoría clásica constituida por un principio, medio y fin, es decisivo para la identificación estética de un texto. «En la novela realista solemos asistir a la presentación lineal de las unidades narrativas, casi siempre ordenadas en una cadena episódica cuya finalidad es

destacar la singularidad de los agentes según cómo responden a las expectativas que la acción propone» (Gullón, 1979:49).

En la *ordenación* a nivel del *relato* encontramos que no se pueden formular del mismo modo *ordenación* en cuanto disposición de los sucesos y la *ordenación* como lógica de la organización interna de esos mismos sucesos. Se podría ir más allá en el concepto de *ordenación* en el texto y observar que la estructuración de las acciones en el relato puede explicarse no sólo como orden o sucesión de acontecimientos sino señalando la lógica necesaria o arbitraria que rige aquella *ordenación*. En este punto podemos formular que existen dimensiones en la *ordenación*: una externa que se puede describir sin más en la sucesión de los hechos, y otra interna que consiste en la lógica de las motivaciones de una concreta disposición. De ahí que nos parezca necesario indagar en la razón de la *ordenación* de los sucesos.

La *ordenación* en cuanto disposición externa de los acontecimientos en combinación con su dialéctica interna hace que actúe de catalizador de la interioridad en este nivel del *relato*. En el relato contemporáneo la *ordenación* de la narración «se desvía del característico de la novela realista. La conciencia narradora impone la ordenación de los hechos, no siempre coincidentes con la cronología lineal» (Santiáñez, 2002:252).

En una abstracción de los tipos de motivaciones que observamos en los relatos que recorren la historia literaria y aquellos que calificamos como modernistas, se reducen a dos lógicas. Una que denominamos *ordenación mimético realista*, entendiendo este término en sentido amplio, pues no se reduce al realismo decimonónico, sino a una percepción de la realidad desde ella misma, sin tamizar desde la subjetividad, ni sometida a otros factores de percepción interior. Se trata de la lógica de los acontecimientos de la que habla Bal, como «un desarrollo de acontecimientos que el lector experimenta como natural y en concordancia con el mundo» (Bal 1998:20). Es una lógica humana que hace comprensible el relato y que es un elemento extraliterario. Es la lógica que encontramos en la naturaleza y que el hombre asume en sus leyes lógicas. Se pone el acento en el tiempo objetivo y lineal. En cierto modo equivale a lo que Ortega y Gasset llamaba el conocimiento humanizado, de acuerdo con la gnoseología universal, en la que el intelecto asume una realidad externa siendo esta el fundamento del conocer.

A la segunda denominamos *ordenación interior* y es aquella que ordena según una conciencia individual de la que emanan los hechos según su vivencia de ellas y no en una abstracción universal objetiva del orden que se supone que predicen. Es la lógica “deshumana” de Ortega y Gasset en la que no interesa tanto el paisaje como la percepción que de él tiene el artista. El orden pues carece de la lógica externa y se inaugura un orden mental en el que la

vivencia y la percepción priman sobre el objeto. Es la *ordenación* de la *duréé* bergsoniana, en la que los tiempos se confunden a través de la memoria, la percepción y la expectativa.

Ezama (1992) al analizar la estructura de los cuentos de finales del siglo XIX acude a unos esquemas de ordenación del texto distinguidos en dos grandes esquemas:

El primero son aquellos que se ordenan en función de un cambio de situación que se ve transformada a lo largo del relato según un orden lógico en la presentación de los hechos. En estos el desarrollo se da según las leyes estándar de comportamiento, según las decisiones de los personajes, o en algunos casos como sucedía en el cuento del siglo XIX según una ley fatalista o destino inexorable que marcaban las vidas con desenlaces irreversibles. Otro tipo de posibilidad dentro de este relato de cambio de situación es la del relato retrospectivo planteado a la inversa: una situación presente y definitiva retrocede en el tiempo para desvelar la circunstancia que desembocó en ese preciso presente.

Una segunda modalidad de ordenación es la de la situación sin cambios, en la que la coyuntura inicial se conserva idéntica al terminar. Existen varias modalidades de ésta: la situación sin cambios pura en la que el transcurso del tiempo no incide en la alteración de los estados y se dan de dos modos: o bien se presentan ideas o hechos en forma discursiva —a modo de tesis—, o bien en forma descriptiva —en calidad de estampa—. El cuento de tesis es en ocasiones una exposición de ideas. Entre los ejemplos de cuentos que Ezama propone, se encuentran los de Dicenta, “Pro editoribus” —crítica del panorama editorial español— y “Un cacique” —donde denuncia a los que hacen posible el caciquismo—, y otros de Fernanflor, Bueno, Lanza y Picón. Este tipo de cuentos que escriben esporádicamente estos autores, son un preludio de lo que será el cuento de trazo discursivo que encontramos en Unamuno y en el modernismo. Por otro lado, el cuento de estampa «remite a un tipo de narración característica de la etapa modernista cuyas marcas definitorias son el adelgazamiento extremo de la anécdota y la atención al cultivo del estilo» (Ezama, 1992:113). A este tipo de narraciones las llamaré relato lírico, cultivado por escritores como Gabriel Miró y otros.

Otro tipo de relato incoativo, que propone Ezama (1992), es aquél en el que sobre la situación inicial se produce un conato de cambio, pero o bien fracasa y no sucede nada o el desenlace no se recoge en el relato. Propone como ejemplo los relatos de Fernanflor “El baile de máscaras” —el narrador cree haber encontrado en una máscara del baile a que asiste a la mujer ideal, pero es sólo un sueño inalcanzable—; o de Dicenta en “Dos mataores” —parece inevitable la muerte del torero por el bandido, pero el respeto que éste siente por la profesión de aquél impide el enfrentamiento.

Una posibilidad más de cuento sin cambio que propone es la de la situación inicial a la que se añade otra que viene a confirmarla. Lo observamos por ejemplo en cuentos de Fernanflor como “El sueño” —el sueño de Antonia sobre motivos orientales se ve refrendado por el pañuelo de manila, regalo de su novio, que recoge dichos motivos— o “La oruga” —la vida de una pobre niña es paralela a la de una oruga que salva un día de morir ahogada; aquélla accede a una vida nueva, del mismo modo que la oruga al convertirse en mariposa—.

La *ordenación* de la que habla Ezama nos resulta útil para compararlo con lo que sucede en el cuento modernista en sus subgéneros. La *ordenación* no figura como hechos que necesariamente desembocan según una de las posibilidades reales de fin de la *trama*. Los relatos se desarrollan de modo imprevisible y el fundamento del cambio es una particular intencionalidad que se caracteriza por una libertad artística ilimitada, donde lo inesperado es el núcleo de la dinámica del cuento. En el relato interior, así como en el lírico y el perspectivístico es un sujeto el que narra desde sí. «Las tramas novelescas cambioseculares exageran un rasgo presente en germen en el naturalismo: la falta de ordenación. La estructura de la trama depende ahora del personaje y/o del narrador y su evolución, como vimos en Cuesta abajo. De hecho, el argumento, al ceder importancia al protagonista central, es sólo una excusa para manifestar los pensamientos, las angustias y los fracasos de tal protagonista. Este procedimiento literario conduce a una narrativa descoyuntada, elíptica, fragmentaria. Acaso el novelista que practicó con mayor ahínco ese tipo de ficción fuera J. B. Amorós, también conocido por su pseudónimo Silverio Lanza» (Santiáñez, 2002:255).

La *trama* como vimos es al *relato* lo que el *argumento* a la *acción*. La *trama*, podríamos añadir, es el *argumento* relatado desde una conciencia la del narrador. De ahí que la interiorización narrativa vaya en la línea de priorizar la *trama* sobre el *argumento*. «Desaparece la omnisciencia narrativa del realismo y la objetiva observación de lo real: la perspectiva se subjetiviza, la novela gana en profundidad psicológica, y por último, la trama se impone a la historia» (Santiáñez, 2002:250).

Existen técnicas interiores inferidas de la *trama*: las *tramas paralelas o simultáneas* y los *finales abiertos* que se encuentran en los relatos modernistas en sus distintos subgéneros.

El uso de *tramas paralelas o simultáneas* consiste en el entrelazamiento de dos enfoques del argumento: uno exterior que proporciona la referencia en el mundo objetivo y otra que es la que se desarrolla en el interior del personaje y que se haya fuera de las coordenadas espacio temporales. La función del enfoque es clave. La manera de desarrollar el argumento así como el lugar que ocupa la perspectiva en la construcción del relato tienen preeminencia con respecto a lo narrado; a veces, incluso, la trama es tan secundaria que posee sólo un mero interés

anecdótico, o lo que se narra son situaciones triviales, sin aparente importancia como vimos anteriormente. A diferencia del relato clásico que tenían un argumento bien perfilado y a cuyo desarrollo se subordinaban los demás elementos, el contemporáneo a veces ni siquiera está claro y no se puede describir con nitidez el asunto central. Lo que acontece fuera y dentro se entrelaza, pero no se acaban de juntar esencialmente.

En cuanto al *final abierto* se trata de otra manifestación de la falta de concordancia entre el orden de la *acción* —*argumento*— y el del *relato* —*trama*—. El cierre de los relatos es una exteriorización de la primacía de la estructura clásica de la *acción* descrita como principio, medio y fin o en términos de mayor expresión narratológica la tripartición *exposición, nudo y desenlace*, donde cada elemento ocupa un lugar insustituible en la construcción del relato como una entidad completa y cerrada. El cuento clásico expone una historia redonda, con un comienzo bien marcado y un final que supone la culminación y su cierre. El modernista, en cambio, en bastantes ocasiones, no refiere una historia íntegra, sino un hecho, una situación, una escena, sin importar demasiado la evolución, con frecuencia se trata de un fragmento visualizado desde una subjetividad.

El tiempo del relato

Tras haber observado la *ordenación*, pasamos a comentar el *tiempo*. El *tiempo* en el relato modernista ya no es duración sino percepción del paso del tiempo. «Cada una de las renovaciones epistemológicas del nuevo siglo dejó su huella en la novela. La nueva concepción del tiempo como sensación interior —algo que se elaboró en filosofía entre Bergson y Martin Heidegger— rompió la cronología tradicional de los relatos que alteraron, como ya hemos visto, su reloj interior» (Mainer, 1983:189). Hay en Aristóteles una diferenciación entre el tiempo y el espacio de la representación, entre el del *mythos*, y el de la *praxis* representada. «Así, en lo relativo al tiempo, distingue entre duración relativa a los acontecimientos, cuya medida es la memoria del espectador, y la duración de la representación, cronometrable con reloj» (García Landa, 1998:19).

En cierto modo, la captación modernista «rechaza lo medido, se resiste a aceptar las nociones de uso común de tiempo o del espacio» y de ahí que «[e]l tiempo cronológico dejará de ser la medida del transcurrir humano, viéndose sustituido por la *duréé*, el tiempo subjetivo, cuyo uso en castellano legitimizó Azorín, y siendo universalmente famoso por la obra de Marcel Proust (1871 – 1922) —traducido admirablemente al español por Pedro Salinas (1891 – 1951)—. De igual manera, el espacio pierde sus contornos definidos y se abre como en los

cuentos de hadas. En fin, la sensibilidad modernista crea mundos a su medida, una que huelga en el uso del reloj y del metro de medir» (Gullón, 1992:24).

Al ser el tiempo uno de los elementos básicos en la construcción narrativa en el relato interior se muestra en distintas técnicas, en dependencia de la voz y la perspectiva. Rey Briones (2008) afirma que lo natural es contar una historia linealmente, presentando los sucesos en el orden en que han ocurrido «y así se ha venido haciendo, salvo casos excepcionales, hasta el siglo XX, cuando se producen con relativa frecuencia alteraciones o dislocaciones de la linealidad cronológicas en el desarrollo de la trama, las cuales en principio pueden entorpecer su comprensión, pues para que el lector pueda entender adecuadamente su contenido se ve obligado a recomponer mentalmente el orden lógico de los sucesos» (Rey Briones, 2008:73).

El tiempo en el relato modernista es un *tiempo interior y focalizado*. «Lo que nos interesa es evidenciar de qué manera todos esos contenidos intelectuales nos son dados ahí como una vivencia personal muy concreta, actualizados en el tiempo; pero por lo demás, un tiempo distinto al de la experiencia real de alguien que, en efecto, puede haberlos vivido, esto es, el tiempo mimético de la ficción literaria, un tiempo extraído de la corriente del tiempo, o mejor, llevado ahora por ella en estado cristalino como los témpanos de hielo en las aguas de un río» (Ayala, 1970:51).

El relato clásico nacería de la tendencia natural a narrar. El hombre como ser racional aplica su inteligencia en la expresión estética de unos hechos y los procura ordenar buscando la causalidad lógica. La apariencia de espontaneidad que observamos en el monólogo interior, podríamos postular que es una manifestación de la subversión que rechaza el exceso racionalista de las épocas precedentes. El nuevo modo de relatar parece responder más a la espontaneidad de exponer lo que a la imaginación viene sin demasiado filtro evocando interioridad. En su afán por el enfoque subjetivo, la narrativa contemporánea ha llegado a asimilar algunas técnicas procedentes del cine, por ejemplo, encuadres, primeros planos, cámara lenta. E igualmente muestra una especial predilección por la reducción temporal refiriendo historias que transcurren en un tiempo relativamente breve: unos días, a veces sólo unas horas, o incluso unos instantes.

4.3.3. DISCURSO

El *discurso* es el nivel textual que contiene al *relato* y por tanto a la *acción*. Es el sustrato lingüístico y sus procedimientos se configuran en los distintos niveles del lenguaje —fonético, léxico, sintáctico, semántico y pragmático—. Intentar captar los sentidos de un texto, pasa por un intento de descifrar su estructura sígnica, o expresado de otro modo, de explorar su construcción. Los materiales lingüísticos que componen el texto se hayan en este nivel discursivo. Cada nivel del lenguaje es susceptible de ser estudiado en el discurso, pero nuestro

estudio afronta el texto desde el punto de vista narratológico. Estudiamos ahora el fenómeno de la voz narrativa en la ficción literaria y sus implicaciones estéticas, dejando de lado el conjunto de elementos del discurso susceptible igualmente de análisis.

La voz es uno de los componentes del *discurso* transmisores principales de la interioridad. En la obra literaria se convierte en un elemento configurador de los sentidos. Se trata de un factor que se constituye como configurador estético al aportar una intencionalidad más allá de la enunciativa. El uso de la voz es uno de los procedimientos narrativos en que se encarna la renovación estética operada a principios de siglo. Como señala Martínez (2002) la voz narrativa es el dispositivo retórico que establece quién cuenta y desde dónde en un relato se ha constituido en el problema fundamental para la comprensión de la novela contemporánea. «Se explicaría así uno de los rasgos definitorios de la narrativa del siglo XX: su inclinación a crear dispositivos cada vez más complejos y singulares para el despliegue de la voz y de la perspectiva en la ficción» (Martínez García, 2002:198). En esta conjunción es posible analizar desde el punto de vista narratológico las voces de la interioridad como una de las claves determinantes de la poética de un autor o de una época. Como afirma Darío Villanueva (2006): «En realidad, uno de los aspectos más reveladores para caracterizar la forma modalizadora que configura un discurso novelístico concreto es, ciertamente, la presentación que en él se da de la consciencia y el pensamiento íntimos de los personajes» (Darío Villanueva, 2006:30), realizándose esto a través de la voz narrativa.

Observamos que la voz se manifiesta en una serie de virtualidades que, relacionadas entre sí a modo de tejido de hebras ensambladas, constituyen finalmente un tipo de urdimbre que en el texto percibimos a través de la voz o voces que narran. En el siguiente capítulo que hemos llamado *Las voces de la interioridad* estudiaremos la voz, sus virtualidades en el discurso y su vinculación con la interioridad y la nueva narrativa modernista.

*

*

*

5. LAS VOCES DE LA INTERIORIDAD

El juego de voces en el relato es un factor que se ubica a nivel del *discurso* y puede definir la estética personal, de corriente o de época. Su uso es decisivo porque no sólo es clave para entender la estética contemporánea, sino que directamente determina y manifiesta los modos de mostrarse la interioridad. Dorrit Cohn se refiere a los nuevos rumbos de la narrativa contemporánea como «una subjetivización progresiva de la realidad» (Cohn, 1978:21). En su estudio *Transparent minds* (1978) ha brindado todo un análisis pormenorizado sobre los procedimientos para simular interioridad a través de una exhaustiva categorización de las voces en narradores contemporáneos. Otros críticos como G. Reyes en *Polifonía textual* (1984), O. Tacca en *Las voces de la novela* (1989), G. Landa en *Acción, relato y discurso* (1998), Beltrán en *Palabras transparentes* (1992), y fuera del mundo hispánico años antes H. James, Lubbock, D. Cohn, L. Doležel, Friedman, Uspenski, Anderson Imbert, coinciden en que hubo una evolución palpable del papel y uso de las instancias y sus voces. Sin pretender resolver los puntos de conflicto, lagunas o cuestiones discutibles en y entre ellos, tratamos de servirnos de las principales teorías narratológicas que dan cuenta de las distintas dimensiones de la voz y de los factores del cambio.

La cuestión de la voz, en efecto, se ha erigido en clave de la narrativa contemporánea tanto a nivel compositivo como crítico. La autoconciencia teórica en torno a la voz y sus técnicas es uno de los factores claves de lo que Martínez García denomina las «poéticas de la modernidad», que «lleva al escritor a replegarse reflexivamente sobre el proceso compositivo de la obra, y a analizar sus mecanismos representativos e interpretativos, haciéndose cuestión de cómo se conoce y se refiere el mundo narrado en la novela» Martínez García, 2002:198).

Conviene primeramente trazar unos presupuestos operativamente satisfactorios sobre qué es la voz narrativa, su estatuto, su función, sus virtualidades. Luego, una vez delimitada técnicamente la cuestión, se podrá dar razón cierta de la naturaleza de la renovación estética modernista con sus procedimientos y motivaciones, así como de la significación de la interioridad en ella. Al no encontrar una metodología que calce con nuestros objetivos, proponemos unas líneas de estudio de algunas dimensiones de la voz que se pueden aplicar metodológicamente a un estudio posterior en los relatos. Aunque no es meta de este trabajo inaugurar una metodología ni postular teoría novedosa alguna, ante la falta de una formulación teórica global de la voz y una metodología de análisis aplicable, hemos establecido unos parámetros analíticos que a nivel operativo nos permite observar de modo eficaz el fenómeno de la voz y relacionarla con la cuestión de la interioridad. Tras una indagación de las propuestas más destacadas de la crítica narratológica, hemos resuelto que las voces se pueden estudiar en

seis dimensiones básicas, las cuales, ensambladas entre sí, constituyen un tipo de tejido textual que transparentan una percepción estética y traslucen interioridad.

Las seis virtualidades que proponemos son: 1. las INSTANCIAS narrativas —autor, narrador y personaje—, 2. las PERSONAS gramaticales 3. la PERSPECTIVA, 4. el juego de INFORMACIÓN, 5. las MODALIDADES narrativas y 6. el TONO.

Tabla 8: Categorías de la voz

En esta tabla se presentan las categorías de la voz y su ubicación en este trabajo.

CATEGORÍAS DE LA VOZ	
<i>Sobre la voz</i>	<i>Categoría</i>
¿Qué es?	<i>Estatuto de la voz</i>
¿Quién narra?	<i>Instancias narrativas</i>
¿Sobre quién narra?	<i>Personas gramaticales</i>
¿Desde quién se narra?	<i>Perspectiva o Focalización</i>
¿Cuánto se sabe?	<i>Gestión de la información</i>
¿Qué se narra?	<i>Modalidades</i>
¿Cómo se narra?	<i>Tono</i>

Como ya señalamos al principio no es el objetivo de este trabajo el estudio pormenorizado de puntuales relatos modernistas, sino más bien proponer un método de análisis de la voz interior y sus técnicas de expresión de la interioridad y las propias de la narrativa modernista. No pretendemos inventar una nueva metodología ni teoría de la estructura ni de la voz, aunque no se nos oculta que puede haber cierta novedad en lo que proponemos. Tan sólo establecemos unos parámetros a medida que a nivel operativo nos permitan observar el fenómeno de la voz y relacionarla, como hemos dicho, con la cuestión de la interioridad y la renovación narrativa.

5.0. Estatuto de la voz

«En términos generales, podríamos definir la voz narrativa como el dispositivo retórico que el autor habilita para desplegar la narración. En él se asienta la fuente enunciativa u *origo* del discurso narrativo mediante la figura del narrador, proyección ficcional del autor real en el texto, que se erige como locutor de la voz narrativa, como autor ficticio del discurso y, dirigiéndose al lector, le presenta el mundo narrado» (Martínez García, 2002:198). La voz es la fuente enunciativa del discurso narrativo, esto es, lo que nos presenta y se nos presenta como texto y a través del cual se va construyendo la historia. Martínez García afirma que viene mediatizada por la figura del narrador, pero por un narrador entendido probablemente en términos generales como el que organiza la historia, que afirma ser proyección ficcional del autor y locutor de la voz. No se emplea aquí narrador en cuanto que instancia narrativa frente a autor y personaje. El narrador aquí puede ser el autor mismo, el narrador —como instancia

intermedia— o los personajes. A lo largo de este capítulo usaremos narrador de dos modos: o bien como se usa en esta definición, es decir, concebido como el sujeto genérico que narra, o en su significado más específicamente técnico como una de las instancias narrativas que no es ni el autor ni el personaje. Por el contexto se entenderá su uso.

Una primera constatación es que la voz siempre es personal, y el narrador es el sujeto de esa voz, un sujeto personal y por tanto portador de una interioridad. Julián Marías en un artículo titulado “La estructura sensorial del mundo” afirma que «la dimensión vitalmente relevante de la audición es la voz humana. Todos los demás sonidos quedan en otro plano, biográficamente secundario» (Marías, 1973:133). El oído capta el sentido de las voces. Y «la voz humana no es sólo sonido, ni siquiera ‘sonido personal’: es palabra» (Marías, 1973:133). La voz narrativa se constituye de palabras que relatan una ficción, sostenidas por un sujeto personal, que es el autor transmutado en un narrador o personaje, que con su voz emite palabras que construyen un mundo ficcional.

La voz y el sujeto personal que la pronuncia no son la misma cosa. Una experiencia común es que, si leemos u oímos la palabra o la voz de alguien, decimos que es esa persona y no, es la voz de esa persona. Nos referimos al origen por un efecto de metonimia de la voz con la persona. El narrador es el sujeto, pero ese sujeto que narra es además un sujeto concreto textual. Tacca añade que «quien sabe escuchar (quien sabe leer) debe percibir la voz del autor, la del narrador, la de cada personaje, la del destinatario» (Tacca, 1989: 15). De ahí que el narrador en cuanto sujeto textual pueda ser una de las instancias narrativas.

Voz y perspectiva tampoco se identifican; tampoco voz y persona gramatical. Perspectiva y persona gramatical son virtualidades o dimensiones de la voz. La voz además de tener un sujeto discursivo que teje directamente la narración, se enuncia en una persona gramatical y contiene un punto de vista. Asimismo, la voz se constituye en administrador y distribuidor de la información que construye el relato, y en dador de un tono, y en decisor de un estilo. Estas facetas de la voz afectan directamente a la construcción de la historia: quién cuenta la acción, quién ve la acción y desde dónde la cuenta, desde qué mente se escribe y qué grado de cercanía respecto a ella guarda, cómo la enfoca si desde dentro o desde fuera, en qué lugar de la historia se encuentra —como observador, testigo, implicado, protagonista, secundario—; quizá existe coincidencia de narrador y focalizador. Seis pues son las virtualidades de la voz: todas imprescindibles y desglosables en perfiles categoriales concretos.

La instancia señala quién narra, de quién es la voz: del autor directamente, de un narrador y o de un personaje de la historia.

La persona gramatical, aunque el consenso habla del sujeto de la enunciación, realmente señala sobre quién se narra. Como veremos, siempre el sujeto que narra lo hace en primera persona, lo importante es sobre o a quién escribe: sobre sí mismo, en primera persona; sobre un tercero, en tercera persona; o en diálogo con un tú, en segunda persona.

La perspectiva hace referencia al focalizador, que puede ser distinto al sujeto que narra. Desde quién se narra refiere el punto de mira que puede ser el mismo narrador, otro personaje o terceros. Con frecuencia se ha confundido narrador y focalizador, o se ha analizado el punto de vista como una zona dentro o fuera de la historia, o como una capacidad de poder observar externa o internamente a los personajes. Estas categorías son de interés, pero necesitan la determinación de un sujeto focalizador que justifique la mirada global.

El juego de información se refiere al sujeto de la información y la cantidad que sabe con respecto a los demás sujetos que construyen el relato. Si lo sabe todo —omnisciencia—, si sabe lo mismo o menos que los personajes o que el lector —equisciencia o infrasciencia, respectivamente—, son cuestiones que atañen a la voz en cuanto transmisora de información.

Las modalidades narrativas se infieren del *qué* se narra —si acontecimientos, palabras o pensamientos— y el modo en que se presentan —si directa, indirectamente u en otra modalidad intermedia.

Finalmente, el tono define el cómo se narra. Es el efecto que causa el discurso en el lector y puede adquirir perfiles tan individualizados como textos existen, pero sí que se pueden englobar en algunas categorías amplias como veremos.

Pasamos a describir cada uno de estos elementos con el fin de formular el modo en que se manifiesta la interioridad en ellos y cuáles fueron las técnicas de la renovación propia de cada uno.

5.1. INSTANCIAS NARRATIVAS: quién narra

A un nivel de abstracción teórico-pragmático que indaga sobre el origen o a quién pertenece la voz —o las voces— que intervienen en el texto, se puede afirmar que toda narración integra una serie de instancias narrativas. Estas entidades —siempre de carácter personal— que contribuyen al todo de la obra como un mundo ficcional independiente y autosuficiente, son tres: el *autor*, el *narrador* y el *personaje*. «Creo que la voz narrativa, aunque no dé postas para reconstruir una persona dotada de “sustancia psicológica”, de emociones, sensaciones e ideas, y sólo exhiba la facultad de hablar, debe tener su origen en una “persona”, aunque tal persona sea difícil de definir, o de distinguir del autor» (Reyes, 1984:98). Cada elemento es igualmente pura representación de los «alguienes» que construyen la narración; la simulación de la obra literaria se da en todos los planos de la narración. La *voz* narrativa se define en función de la instancia que asume el relato en cada tramo —bien una sola dominante a lo largo de la obra o varias combinadas—.

Con frecuencia el *autor* ficcionalizado se identifica a nivel pragmático con el *narrador*. La distinción de *autor* —real—, *narrador* —la voz presente que narra— y *personajes* —los actores de la narración— es de gran operatividad. La definición de *autor* y *narrador* se ha enfocado de diversas maneras y como resultado las denominaciones son variadas, pero el consenso propone estas instancias del discurso como prototípicas de la narrativa, y el estudio de las instancias narrativas referidas a las *voces* se resuelve generalmente en *autor*, *narrador* y *personajes*. Cada cual tiene una voz que aparece en el texto más o menos explícitamente, o camuflada en otras voces, o con intención de prevalecer, o con formas tan personales como narraciones existen.

Tabla 9: Instancias narrativas: quién narra

En esta tabla se presentan los tipos de instancias narrativas.

INSTANCIAS NARRATIVAS: QUIÉN NARRA			
Instancias	AUTOR	NARRADOR	PERSONAJE
Cfr.	5.1.1. AUTOR	5.1.1.2 NARRADOR	5.1.3. PERSONAJE
Tipos	autor editorial	narrador intradiegético	protagonista
	intromisor		
	presente virtualmente	narrador extradiegético	secundario
	ausente		

5.1.1. AUTOR

El estatuto del autor

El *autor* es el artífice del relato, su último responsable, aunque su presencia en la obra es virtual e indirecta. Germán Gullón (1976) establece una distinción entre el *autor real*, el de existencia histórica que escribe el relato, y *el autor implícito o ficcionalizado*, al que se conoce a través de la lectura. «Cada autor real se desdobra en tantos autores implícitos como novelas escribe, y en cada una tiene un ser distinto; su figura varía de acuerdo con el propósito, y en cada caso adopta una máscara diferente» (Gullón, 1976:19). Todo relato es un mundo de ficción con sus propias coordenadas, para el que el autor real traspuesto en autor ficticio «recurre a la figura interpuesta que llamamos narrador» (Gullón, 1976:20). El autor como ejecutor de la historia, se presenta siempre como narrador. Para una parte de la crítica «el autor ideal de la novela se resuelve en la categoría del narrador» (Tacca, 1989:37).

Es indudable que, a pesar de la presencia imprescindible del *narrador*, la instancia del *autor* sigue presente en la obra, aunque de un modo particular. «La presencia del autor implícito es quizá inevitable pues la creación de alguna manera refleja al creador» (Gullón, 1976:20). Para cada relato el autor inventa un narrador, que es una figura intermedia entre autor y relato y es el que realmente narra la historia y dirige la orquestación de voces, gestiona la dosis de información proporcionada, administra los tiempos, etc. «Pero —no lo olvidemos— detrás de éste, detrás del autor ficcionalizado que [...] se incorpora a cada obra de arte literaria como un elemento básico de su estructura, queda siempre el creador, el poeta, el espíritu libre, que acaso, objetivado en sus producciones, sobrevive por siglos, y que desde ellas nos habla tal vez con diferentes intenciones, temple y humor, pero con el mismo acento personal siempre, porque esas producciones, aun siendo autónomas como lo son, responden todas ellas a una sola y original visión del mundo: la de un individuo concreto» (Ayala 1970:60).

Booth (1961) en sus planteamientos narratológicos vuelve a señalar que, a pesar de los intentos por la desaparición del autor, este nunca es eliminado del todo, pues siempre deja su huella como creador, y su proyección personal está presente. Es lo que él denomina *autor implícito*, que aún impersonal y escondido, es posible detectar por las técnicas que usa, el mundo que refleja, el modo de ordenar el relato, etc. Es lo que Ayala denominó *autor ficcionalizado*.

«Es habitual transferir también dicha función al narrador. Martínez Bonati distingue así el lenguaje mimético del no mimético del narrador. Todorov la llama “nivel apreciativo”: dice que es inherente al libro y distinta de la del autor real. Desaparecen, pues, las intrusiones de

autor. [...] creemos conveniente, en favor de una más nítida separación de funciones mantener esa separación de cometidos, esa suerte de división del trabajo entre “autor” y “narrador”» (Tacca, 1989:18). Se trata de sujetos textuales diferenciados en la ficción.

Pero más allá del autor ficcionalizado de Booth, del implícito de Ayala, de autor frente al narrador de Tacca, Imbert, Reyes y otros, nos interesa destacar las implicaciones estéticas de la progresiva aparición y ocultación de la figura del autor en el relato. En los cuentos de finales del siglo XIX se produce una transformación en el papel del autor en la obra. Se da una intencionalidad estética en la aparición y desaparición del autor, convirtiéndose su presencia o ausencia en una técnica constructiva.

Presencia o ausencia autorial: autor y autoría

El realismo fue una narrativa del autor. El modernismo deja a un lado la forma presencial del autor y se convierte en una narrativa del narrador y del personaje. En ocasiones se ha criticado aquel intervencionismo decimonónico del autor. La presencia del autor en la obra es una marca estética. En la narrativa anterior al modernismo «esta entidad que llamamos autor asoma muchas veces en el libro, detrás del narrador, no confiando enteramente en él, arreglando, componiendo, aclarando, acotando, completando» (Tacca, 1989:18).

Cada época ha cultivado un tipo u otro de acuerdo con una sensibilidad. En la antigüedad la autoría compositiva era anónima y con frecuencia se atribuían a una colectividad, aunque la transmisión correspondiera a un individuo cuyo papel era más bien de mediador. Una de las diferencias existentes entre el cuento tradicional o folklórico y el cuento literario es la autoría anónima en el primero, y la autoría individual en el segundo. En muchos relatos de corte antiguo y tradicional, el autor suele ser la figura del transmisor o transcriptor, con un prevaleciente interés despersonalizado que pretende dotar al relato de verosimilitud.

A lo largo de la historia de la narrativa, observamos un progresivo desarrollo hacia la individuación de la autoría. Con la Edad Media y posteriormente con el Renacimiento una concreta pluma creadora se hace patente y se le concede el mérito de la creación individual por encima de la autoría colectiva. Este fenómeno constituyó un hito para la constitución del cuento literario, que bifurca su camino creando un subgénero independiente y abandonado al cuento folklórico y tradicional de marcada impronta de arte colectivo (Rey Briones, 2008). Con la llegada de la modernidad, con sus parámetros antropocentristas, y con otros factores socioculturales determinantes como la aparición de la imprenta en el siglo XVI —icono del progreso y de la extensión de la cultura y las letras—, la autoría individual se convirtió en un elemento clave de la representación artística y de la comprensión de las creaciones literarias.

Los anónimos, aún con excepciones, desaparecen y dejan paso a autores con obras firmadas, con clara autoría, una trayectoria y un público que los reconoce en sus escritos. Los relatos adquieren una dimensión artística con un particular valor estético, desligándose de su papel de mero entretener a un público iletrado con historias leídas en voz alta.

Si la clara autoría del cuento literario se cerró con el renacimiento, la presencia o ausencia explícita del autor en el discurso narrativo sigue una evolución incesante correlativa a las distintas estéticas. El autor durante siglos se hace presente en su obra con intromisiones y comentarios personales a modo como en el inicio del Quijote y la tradición novelística que Cervantes inaugura; también el autor ha inventado un narrador totalmente ficticio para hablar a través de él haciendo su voz presente en el relato como el caso del autor transcriptor de una historia, testimonio o documento con pretensión de desliteraturizar la obra para hacerla verídica. La novela de autor transcriptor es como una duplicación de la novela al entrelazarse dos historias: la del que narra y la narrada. Pero el recurso del autor en calidad de mero transcriptor en general responde a una doble intencionalidad de objetividad y verosimilitud. Fruto de este creciente afán de objetividad, encontramos relatos en los que el autor se inmiscuye con sus juicios u opiniones. «Su intervención es a veces solapada y sutil, otras burda e insufrible. Esta imagen del autor no es, por consiguiente, una para todos los libros de un mismo escritor, sino una diferente para cada libro. La imagen del autor que utilizamos no es, obviamente, más que una convención puramente ideal» (Tacca, 1989:18).

En las historias de antiguos relatos enmarcados como en el Conde Lucanor o el Decamerón, el autor transmutado en narrador presenta la obra extendiendo la ficcionalidad con una simulación añadida para atraer la atención del receptor. Pero «desde el siglo XVIII en adelante, la marcha de la novela tiende progresivamente al “secuestro” del autor. Del texto de la novela, el autor pasa al prefacio. Y éste, poco a poco, se reduce hasta desaparecer» (Tacca, 1989:36).

En verdad el autor nunca aparece en el relato sino como narrador. «Así privado de condición humana, es natural que el narrador impersonal se confunda con el autor de carne y hueso: el estilo, la visión del mundo, la ironía debe ser entonces achacables al autor, y no al narrador. El narrador impersonal tiene por única función afirmar —manteniendo la exigencia de correferencialidad semántica con el yo de la cláusula performativa profunda— la realidad del mundo ficticio» (Reyes, 1984:98).

En el relato modernista el autor es ya un desconocido en absoluto dentro el relato, porque o bien se esconde en el narrador o desaparece tras los personajes y las escenas, sin dejar rastro. La presencia del autor aun sin renunciar a la marca personal se hace transparente, «cuidará de

no inmiscuirse y de quedar al margen de lo que ocurra, pues si no lo hiciese acabaría suplantando al narrador y destruyendo la coherencia que la unidad del punto de vista da a la novela, y poniendo en peligro su estructura» (Gullón, 1976: 21).

Es paradójico que cuanto más artística y ficcional es la obra, tanto más el hacedor desaparece de modo explícito de la obra misma, y curiosamente más aún reivindica su autoría como sucede con los autores modernistas. Si por algo se caracteriza la presencia del autor en la narrativa de principios de siglo es por su indudable presencia en el texto, pero se trata de una presencia de distinto sesgo.

Autor e interioridad

Existe un tipo de reflexiones que sólo se puede realizar sobre la figura del autor y no del narrador, pues mientras que aquel es una persona real con una interioridad concreta, el narrador no es más que un mediador ficticio presente tan sólo en el discurso. Existe en cualquier obra humana un indicio de interioridad por el mero hecho de que el hombre no es capaz de realizar una obra de arte o de otro tipo sin que aquel producto se engendre primeramente en su interior. «La categoría de autor es la del escritor que pone todo su oficio, todo su pasado de información literaria y artística, todo su caudal de conocimiento e ideas (no sólo las que en la vida sustenta) al servicio unitario de la obra que elabora» (Tacca, 1989:18).

Esta interioridad estética reflectora de una interioridad autorial es implícita al fenómeno literario. La presencia del autor en el texto va más allá de la presencia o ausencia de su voz y del reconocimiento de su autoría. Su impronta marca la obra en su estructura. Personalidad y modos de percibir el mundo son sustratos del texto. No obstante, el proceso de subjetivización de la narración de la que hablamos se da a nivel estético. Como hemos visto, tras largos siglos de obras sin dueño en los primeros relatos orales, aparece un reclamo de autoría personal seguido de una progresiva autoconciencia del estilo propio, de técnica, de originalidad que culmina en el Siglo de Oro y continúa en los siglos posteriores. Es interesante la paradoja del siglo XIX cuya moda consistió en que los autores sin rehusar de su autoría individual se convierten en altavoces del sentir popular como sucedió con obras románticas o en voceadores de la realidad social. El fenómeno se repite en ocasiones en obras de corte propagandístico y politizadas. A finales del siglo XIX la mirada interior al hombre, como vimos desde la psicología, la filosofía, el arte, hace que la marca del autor alcance unas cotas de individualización que sólo puede darse en la representación textual de la interioridad. Autores como Unamuno, Baroja, Ganivet, Valle-Inclán escriben historias que más allá del relatar, inauguran un tipo de creación desde una interioridad no reflejada antes en literatura. Como

afirma Mainer (2000) «quizá el más llamativo de los cambios vino de la propia instancia narrativa: el novelista tuvo pudor de su presencia organizadora y decidió desaparecer detrás del lenguaje del relato. Ya no compareció como hacía Galdós al lado de sus personajes, administrando nuestro conocimiento de ellos, avisándonos previamente de la importancia de los acontecimientos o de la inminencia del final» (Mainer, 2000:189). La novela se independiza de su autor. Y las voces se multiplican: «ya no había una voz en el relato, sino voces» (Mainer, 2000:189).

La literatura de principios del XX logró ser una cabal expresión de la interioridad del autor. Los mecanismos de transmisión consiguieron que los escritores se volcaran ellos mismos en sus obras, simulando desde su interior, a diferencia de otras estéticas anteriores, donde los autores preferían fundar sus narraciones en su interés por penetrar la realidad o de encontrar valores colectivos. Gullón (1979) anota que «Unamuno está tan presente en el personaje que sus novelas pueden llamarse, con buenas razones, autobiografías. Joyce asoma en su artista adolescente; Kafka, muy de otra manera, acompaña al visitante de la colonia penitenciaria y hasta deja ver hilachas de su conciencia bajo el caparazón de la cucaracha que fue Samsa. Galdós trató, y en general logró, mantenerse en su papel, dramatizarse él mismo lo menos posible, y de ahí, por un lado, la vigorización del narrador y, por otro, la tendencia a que los personajes hablen con su propia palabra, más verdadera que la del autor» (Gullón, 1979:153). La autoría de la que hablamos e inferimos como propia del modernismo no es ya una autoría individual ni subjetiva sino una autoría interior.

5.1.2. NARRADOR

Estatuto del narrador genérico y del narrador instancia

Existe una permanente confusión o falta de delimitación teórica en torno al concepto de narrador. La voz narrativa que sustenta el relato puede ser de una de las instancias narrativas — del autor, narrador o personaje—. El término *narrador* se puede emplear en dos sentidos: uno abarcante referido al narrador genérico, que puede ser cualquiera de las tres instancias narrativas, y otro más específico en cuanto es sólo uno de los tres sujetos textuales, esto es, el narrador frente al autor o al personaje.

Tacca constata que «básicamente, la voz del narrador constituye la única realidad del relato. Es el eje de la novela. Puede que no oigamos en absoluto la voz del autor ni la de los personajes. Pero sin narrador no hay novela». (Tacca, 1989:69). Aquí quizás no hable de la voz del narrador instancia, sino del narrador genérico. La voz del narrador como instancia no es el eje de la novela ni la que sustenta la narración, pues la voz narrativa puede ser no sólo voz del narrador, sino también puede ser la voz del autor o la voz de los personajes. Sería más preciso

decir que *la voz narrativa* —y no la voz del narrador, que resulta confuso— es la única realidad del relato, su eje, entendiendo que puede ser la voz de cualquiera de las instancias narrativas. Poner la voz del narrador como sustento de cualquier relato es confundir nuevamente entre voz e instancia. La voz tiene un sujeto enunciativo que es una de las tres instancias.

Añade Tacca: «El narrador es, pues, una abstracción: su entidad se sitúa (recurriendo a la útil distinción de Jakobson, retomada por Todorov) no en el plano del *enunciado*, sino en el plano de la *enunciación*» (Tacca, 1989:69). Si realmente recurrimos al nivel del enunciado para justificar la figura del narrador, puede suceder lo contrario de lo que se pretende. El enunciado es exclusivamente verbal. El narrador tendría mejor cabida en el nivel del enunciado que en el nivel de la enunciación, en la que se entra en una situación de elementos no verbales como el emisor y el receptor o el contexto. El narrador, «ser de papel» como afirma Barthes, y figura puramente discursiva al igual que el personaje, se haya sólo en el nivel de lo enunciado y en el estrato de la enunciación desaparecería, dejando paso al emisor real que es el autor. En las narraciones donde la voz narrativa la asume un personaje —ya sea protagonista o secundario, inserto en la diégesis— ya no hay narrador o, dicho de otro modo, el narrador genérico sería el personaje.

En definitiva, nuevamente lo propio es hablar de voz narrativa, que puede ser del autor, del personaje o del narrador. Y, aunque se use en sentido general —aunque no en sentido riguroso— expresiones como que “el narrador es el personaje” o que “autor es el narrador directo”, o cosas del estilo, no es del todo correcto desde el punto de vista estrictamente narratológico, pues se puede confundir voz narrativa y narrador.

La función primordial de la voz narrativa o del narrador genérico es presentar la historia, dar cuenta de lo sucedido. «El narrador no tiene una personalidad, sino una misión, tal vez nada más que una función: contar» (Tacca, 1989:69). Su cometido es contar, modular el narrar a través de su propia voz o de las voces del relato. En los modos clásicos o estandarizados de narrar, el narrador instancia juega un papel insustituible, pero en el siglo veinte observamos que se da paso al personaje como sujeto sustentador de la historia y que lo que siempre se llamó voz del narrador, ahora es voz del personaje. Se podría decir que el personaje se transformó en narrador genérico, asumiendo la voz narrativa que cuenta la historia.

«Mayor esfuerzo exige distinguir —cuando coinciden— narrador y personaje. Ambas figuras se superponen, aunque no se confunden. Por eso es importante conservar intacta la imagen ideal del narrador. El que habla en tales casos, es naturalmente, el personaje, y lo que dice concierne a su personalidad. Pero el todo y el concierto del discurso son obra de un narrador. Se trata de funciones diferentes» (Tacca, 1989:69). Ciertamente entendemos lo que

Tacca pretende señalar, pues aunque los personajes hablen directamente, siempre hay una mente abstracta que compone la historia y decide qué palabras o pensamiento de los personajes compondrán el relato. Pero en verdad esa abstracta entidad no es el narrador sino el autor. En todo caso, para asegurar la claridad es preferible utilizar el término voz narrativa o narrador genérico.

En muchas narraciones en las que el narrador instancia tan sólo relata —pues no forma parte de la diégesis—, la voz narrativa «es una ausencia, a lo sumo una voz» (Tacca, 1989:12). Se halla fuera de los acontecimientos relatados refiriéndose a ellos sin alusión a sí mismo, como sucede con la clásica omnisciencia en tercera persona, o puede participar en los hechos con un papel protagonista o secundario o de mero testigo presencial de los hechos y en este caso se narra en primera persona y ya no es el narrador instancia sino el personaje el que asume la voz narrativa.

Igualmente señala Gullón (1976) «se observará que el narrador es algunas veces perfectamente definido, siendo posible caracterizarle y casi dibujarle como uno más de los entes de ficción, mientras que otras serán indefinidas y, por tanto, borroso, sin que logremos formarnos idea clara de cómo y por qué ha aparecido en la novela» (Gullón, 1976:24). Gullón muestra cómo en ocasiones el narrador instancia aun sin ser parte de la diégesis se hace presente aun sin quererlo. Esto sucede en el relato perspectivístico o filmico, en el que el autor presenta la historia a través de un narrador aséptico, pero en su misma transparencia es un alguien. «Para caracterizarle e identificarle, el lector atenderá (aunque esta atención no haya de ser necesariamente consciente y puede prestarse sin pensar en ello) a lo que dice, o a lo que calla, o a lo que sin callar por completo quisiera soslayar. Cabrá identificarlo por sus actitudes frente a los personajes y frente a la fábula, por sus opiniones e intereses. Siendo quien cuenta lo que ocurre, en cada ocurrencia estará de algún modo su reflejo» (Gullón, 1976:24).

Cohn (1978) observaba el fenómeno de interiorización de la voz narrativa como una manifestación de la subjetivización progresiva de la realidad operada desde fines del XIX. La voz en su evolución traza un arco que va desde la presencia de un narrador externo que organiza visiblemente su tarea de estructurar y presentar el texto a modo de narrador extradiegético omnisciente en tercera persona, hacia la autonomía de un relato en el que aparentemente ya no hay una instancia externa que mediatice lo narrado, sino una voz y una perspectiva que proceden directamente de un personaje injertado en la misma historia que construye desde su interior percepción (Cohn, 1978:12-21).

El autor engendra un narrador al escribir un relato. En realidad, crea una voz y le da la potestad de funcionar aparentemente sola o de cederla a los personajes. La instancia del

narrador es la instancia que fundamenta la narración clásica. Pero no es hasta finales del siglo XIX cuando se desarrolla una reflexión teórica intencionada sobre la figura del narrador abanderada por Henry James y su poética en torno al *showing* y el *telling*, de la que hablaremos más adelante. A raíz de esta distinción se ha profundizado en las distintas dimensiones del narrador y de su presencia en la historia. Autores como Lubbock, Genette, Friedman, etc. han desarrollado sus teorías y métodos de análisis de la narración en función de la figura del narrador y su voz.

Tacca (1989) afirma que «el que cuenta (el que aporta información sobre la historia que se narra) es siempre el narrador. Su función es informar. No le está permitida falsedad, ni duda, ni interrogación en esa información. Toda pregunta, aunque aparezca indistinta en el hilo del relato, no corresponde, en rigor, al narrador. Bien vista, puede siempre atribuirse al autor, al personaje o al lector» (Tacca, 1989:67). Olvida quizá que la narración puede proceder también de la voz del personaje, o que a la voz que narra le está permitida la falsedad o la duda, y de hecho lo observamos en la aparición del nuevo narrador no fiable. Entre las técnicas interiores del narrador propias del modernismo encontramos la del narrador personaje y la del narrador no fiable. Ambas aparecerán detalladas en el capítulo sobre las estrategias.

5.1.3. PERSONAJE

Estatuto del personaje

El personaje es el elemento decisivo del relato. Se trata de los sujetos de la acción que se narra. «Es una construcción verbal destinada, generalmente, a representar una persona. El personaje se compone de todo lo que el texto dice de él, y sólo de eso» (Ezquerro en Mayoral, 1990:14). Aunque con frecuencia se afirma que se trata de la figura más ficticia de la narración, su ficcionalidad es equiparable a los demás constituyentes del mundo ficticio y se los ha de considerar como insertos en él. Bal define el personaje como «agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento» (Bal, 1985:13).

Castilla (1990) señala que lo que de ellos sabemos son una figuración que cada lector construye según su propio universo interior, en función de lo que el autor nos presenta sobre ellos, pero al fin la identidad y definición de los personajes dependen del lector de modo absoluto. Ni siquiera el autor mismo es capaz de dar cuenta total del personaje. Una vez creado, el personaje tiene una autonomía total respecto al autor, e incluso el mismo autor puede llegar a estar en desventaja con respecto a los lectores, pues como ocurre en el mundo real, a veces ni uno mismo es capaz de tener una visión totalmente objetiva de sí mismo, y es una figuración

más de sí, quizás no más válida que la de los demás. (Castilla en Mayoral, 1990: 35-42). Boris Tomashevsky consideraba el personaje como un «mero soporte temático de la obra» (Villanueva en Mayoral, 1990:20) y afirma que «el héroe no es un elemento necesario de la fábula, que, como sistemas de motivos, puede prescindir totalmente del héroe y de su caracterización. El héroe nace de la organización material en una trama, y es por una parte un medio para enlazar los motivos, y por otra una especie de motivación de carne y hueso del nexo entre los motivos» (Tomashevsky, 1982:206). El personaje es un elemento de la estructura narrativa.

Los esquemas de sintaxis narrativa de Argidas J. Greimas, en cierto modo descendiente estructuralista de Propp, proponen un concepto de personaje dentro de un modelo actancial de seis actantes básicos, articulables en las parejas sujeto/objeto, destinador/destinatario y ayudante/oponente. El sujeto es la fuerza generadora de la acción y el objeto es lo que el sujeto persigue. El destinador es la instancia promotora de la acción del sujeto y el destinatario el que recibe el beneficio de la actuación del sujeto. El adyuvante es el lugar que ocupan todos los actores que apoyan al sujeto y el oponente los que comportan una actitud contraria. Esta teoría nos facilita el acercamiento al personaje literario en tanto elemento de la estructura de la acción, independientemente de cómo haya sido narrada la historia y los métodos empleados en el discurso, que a nuestro parecer son los que permiten operar realmente con la categoría de la interioridad en la narración.

Tacca (1989) por su lado distingue dos posibles enfoques analíticos. Por un lado, el personaje como *tema*, esto es, como constituyente sustancial de la historia en cuanto que absorbe en sí mismo el interés central del mundo de la narración. Y como medio o *técnica*, sirviendo como instrumento clave para la visión de la realidad transmitida en cuanto que eje catalizador de la ficción. El personaje, en definitiva, ocupa o bien un lugar en la constitución de la historia considerado en sí mismo como sustancia del relato, o bien como un mecanismo organizador del mundo novelesco y cuentístico (Tacca, 1989: 131).

Villanueva (1990) completa una visión más profunda al proponer cómo «Forster lanzó en *Aspects of the novel* (1927) aquella distinción entre personajes planos (*flats*) y esféricos (*round*) que viene a corresponderse fielmente con la dicotomía unamuniana de rectilíneos y agónicos. Por su funcionalidad sintáctica Henry James distinguía entre personajes *ficelle* —ese era su término— que sirven al desarrollo de la historia actuando como enlace de figuras, espacios y momentos, y los que son servidos por los demás elementos de la obra, como ocurre con los protagonistas de la novela psicológica» (Villanueva en Mayoral, 1990: 31).

El personaje ha sido analizado como ningún otro elemento desde las más diversas disciplinas: la sociología, la psicología, la historia, la antropología, etc. «Mundo y sociedad son partes de la estructura y en simbiosis con ellas leemos al personaje» (Gullón, 1979:29). Los personajes constituyen paradigmas de posturas vitales, o perfiles psicológicos, o prototipos sociales o arquetipos, siempre respaldados por la mente de un autor que deja en ellos algo de sí. «La relación entre personajes y autor es siempre compleja y confusa y abarca una amplia gama de posturas que va desde la identidad proclamada por Flaubert —«*Madame Bovary c'est moi*»— hasta el odio cordial que Zorrilla profesaba a don Juan Tenorio y Conan Doyle a Sherlock Holmes» (Mayoral, 1990:12).

Gullón (1979) señala la importancia del personaje en esta larga cita que no queremos dejar de poner completa por lo sustancioso y ejemplificador de su contenido: «Si el título es un signo, la intención autorial de destacar la importancia del personaje está clara en la línea general de la novela —y nos sólo la española, desde luego—: Lazarillo, Calixto y Melibea (o Celestina), Amadís, Don Quijote, Guzmán, Justina, Fray Gerundio, Sancho Saldaña, El señor de Bembibre, La gaviota, Pepita Jiménez, Juanita la larga, Pedro Sánchez, Sotileza, La tribuna, La sirena negra, Doña Perfecta, Gloria, El amigo Manso, Fortunata y Jacinta, la serie de Torquemada, La Regenta, Antonio Azorín, Doña Inés, Tigre Juan, Romance de lobos, Tirano Banderas, El profesor inútil, San Manuel Bueno, El cura de Monleón, La familia de Pascual Duarte, Ágata, ojo de gato. Lista selectiva, para no ser interminable; y otras pudieran ordenarse que la contradijeran, pero en principio ésta me parece significativa» Y continúa: «Aun si el personaje no está en el título, las posibilidades de su posición central siguen inalteradas: *Misericordia*, *Los pazos de Ulloa*, *Su único hijo...* lo muestran cumplidamente. Quizá los títulos mismos sugieren un cambio en la intención, el oscurecimiento del personaje en beneficio de la espacialidad (*El ruedo ibérico*, *El Jarama*, *Volverás a Región*), de la temporalidad espacializada (*Tiempo de silencio*, *Un viaje de invierno*) o de la forma (*Ritmo lento*, *Retahílas*, *Los verdes de mayo hacia el mar*, *En el estado*)» (Gullón, 1979:25).

Existen numerosos relatos y novelas donde el personaje es la clave. La estrecha dependencia entre temas y personajes abunda en la crítica desde la *Poética* de Aristóteles hasta la actual, pues «todos los temas encuentran, en buena medida, su concreción en el personaje: los de actualidad se apoyan en un ente de ficción configurado como ser eminentemente social, que en ocasiones canaliza en afán crítico del escritor en el terreno político, religioso, literario y artístico; los temas universales, por su parte, se concretan en personajes simbólicos y en estudios de caracteres» (Ezama, 1992:117).

En todo caso hemos de advertir que el personaje sufre evolución análogamente al resto de los componentes del relato y se observa una cierta transformación a finales del XIX. Si en ocasiones interesaba la acción de modo predominante y el personaje estaba en función de los acontecimientos, en la nueva narrativa el personaje ocupa un nuevo lugar que paradójicamente se vuelve central. Tradicionalmente el personaje aun teniendo un papel fundamental en la historia, el acontecer prevalecía sobre los sujetos protagonistas.

La narrativa en su proceso de interiorización da un vuelco a estos esquemas. Los personajes en algunas novelas del XIX inauguran ya una narrativa del personaje protagonista —Madame Bovary, El idiota, Anna Karenina, La Regenta, Fortunata y Jacinta—. En la narrativa modernista se da un paso más y el personaje se presenta desde una nueva percepción del sujeto. «Ese retorno a la interioridad tiene una manifestación privilegiada en la configuración de determinados personajes literarios. Los escritores de orientación modernista no volvieron al yo egocéntrico del romanticismo. Su visión del sujeto condujo a la representación de un yo escindido, desintegrado, evanescente, múltiple, desorientado, discontinuo.» (Santiáñez, 2002:325). Este mismo autor al estudiar el sujeto en algunas obras de principios de siglo trae como paradigma de este tipo de personaje las obras de Ganivet, Unamuno, Baroja, algunas obras tardías de Clarín, Galdós, Pardo Bazán, en la que se manifiesta una clara preocupación por la identidad conflictiva de personajes en permanente confrontación con la propia realidad. El personaje de la narrativa cambiosecular se mueve «en el mundo de las posibilidades ilimitadas, de los valores relativos, de la falta de absolutos (que) divide al hombre moderno en un conjunto de comportamiento contradictorios» (Santiáñez, 2002:348).

El personaje como instancia narrativa

Hemos observado al personaje como un componente dentro de la narración, como actor dentro de la historia, como generador de la acción, en su relación con el tema, con la intencionalidad del autor, etc. Pero ahora nos interesa observar al personaje desde otra perspectiva: como elemento configurador del discurso, es decir, como potencial o real sujeto textual portador de la voz narrativa.

Como potencial detentador de la voz es —junto con el autor y el narrador— una de las instancias narrativas de la voz. En caso de que el personaje detente la voz narrativa se vuelve sujeto textual. Puede serlo de modo pleno si asume la voz como protagonista en las narraciones autodiegéticas o como personaje secundario, en caso de que narre sobre otro personaje en las narraciones homodiegéticas.

Es sujeto textual de modo parcial cuando sus palabras o pensamientos aparecen en la narración a través del discurso directo o indirecto —con su derivado indirecto libre—, así como en el monólogo interior en el que el discurso mental del personaje aparece presentado en un contexto peculiar. Una de las evoluciones estéticas de la voz en la narrativa cambiosecular justo consistió en este conceder al personaje no sólo una particular relevancia sino cederle la voz.

La instancia del personaje puede ser sujeto textual cuando asume la narración, pero la voz puede adoptar otro papel según las demás virtualidades de la voz. El personaje también se convierte en sujeto focalizador si la voz narrativa decide mostrar lo narrado desde su punto de vista. Como se verá en el apartado sobre la perspectiva, la tradición crítica ha identificado voz y perspectiva, y en los intentos por distinguirlos no ha llevado a cabo una clara diferenciación entre quién narra y desde quién. Por ahora nos interesa señalar que el personaje como instancia puede ser sujeto narrador y sujeto focalizador, al margen de que se puedan juntar narrador y focalizador en uno o se presente como distintos.

El personaje igualmente es sujeto de información. En todo relato de modo implícito o explícito los personajes se configuran según un protagonismo respecto a la historia, pero aún es más decisivo la cantidad de información que poseen con respecto a lo que se narra y su relación con la información que poseen los demás personajes, las otras instancias y en último término el autor. El grado de ficcionalidad se altera en situaciones de desproporción como en el caso de personajes narradores y focalizadores omniscientes, o en el otro extremo la omnisciencia clásica. Como se verá el personaje es portador de información siempre y se ha de delimitar hasta qué punto es su conocimiento y su visión, decisiva al discurso.

El personaje puede mostrarse en sus palabras o en sus pensamientos en el discurso. Las modalidades narrativas, de las que se tratará en breve, refiere si se narran los acontecimientos, las palabras y los pensamientos de alguna de las instancias. En el relato clásico el narrar de los acontecimientos sobre los personajes fundaban la narración. En el nuevo cuento literario las palabras y los pensamientos de los personajes aparecen en el texto a través de distintas técnicas. Ahora nos interesa destacar tan sólo que el personaje se hace presente en el texto no sólo en su actuar, sino en su decir y pensar.

Por último, el personaje es acreedor del tono del relato. Este factor se realiza a través de la combinación de los anteriores. Lo importante respecto al personaje como instancia es que es él *quién* que pone el efecto y crea el ambiente mediante estrategias discursivas de la voz. O bien narra el personaje y con su voz crea un ambiente, o bien focaliza sin narrar recreando el tono a través de las modalidades narrativas en relatos heterodiegéticos, etc. En el relato lírico, el

interior, o el filmico, el personaje se presenta no sólo como figura central sino como configurador del tono.

En definitiva, el personaje en su relación con la voz narrativa en sus virtualidades nos muestra que se trata de una instancia clave en la constitución de la nueva narrativa. Se trata de la *poética del personaje*. La variedad de procedimientos de la voz se desarrolla a través de él. García Landa decía que «cada personaje ya tiene un punto de vista sobre la acción: unos proyectos y deseos, una identidad, y un conocimiento más o menos limitado de los hechos y de los otros personajes. Así pues, hay tantos puntos de vista internos sobre la acción como personajes, puntos de vista que pueden potencialmente contribuir a dar forma al texto» (García Landa, 1998:84). La técnica del personaje en la renovación estética se vincula a la progresiva desaparición del autor y a la silenciación del personaje a favor de la poética del personaje que lo sitúa en un lugar privilegiado de la obra.

5.2. PERSONAS GRAMATICALES: sobre quién se narra

Tacca señala que «las personas gramaticales no tienen más realidad que la del discurso» (Tacca, 1989:13). A la pregunta sobre qué es una narración, responde: «un relato asumido por un narrador, en determinada forma o persona (gramatical) que alude a un tiempo dado y nos pone en contacto con ciertos personajes» (Tacca, 1989:12).

La cuestión que atañe a la persona gramatical que asume la narración, se ha orientado desde una dicotomía consensuada en dos opciones fundamentales: «En cuanto al narrador, es preciso ante todo distinguir el relato «en primera persona», en el cual el narrador es personaje o testigo, y el relato «en tercera persona», en el cual el narrador cuenta desde afuera, sin participar en el mundo narrado, sin mostrarse gramaticalmente como narrador» (Reyes, 1984:97). Por tanto, se distingue entre relato en *primera persona*, en la que se atribuye a un personaje la persona gramatical del narrador, y el relato en *tercera persona*, que narra la vida de los personajes como la de otros o terceros. En cuanto al uso de la segunda persona, se ha de señalar que responde a variantes de estos dos tipos y se trata de una cuestión más bien de carácter comunicativo, siendo su finalidad en gran parte la de suscitar mecanismos dialógicos, impresión de duplicación de voces o producir una sensación de implicación directa del receptor.

Genette en *Figuras III* (1989) al referirse a la cuestión de las personas gramaticales, afirma que «la elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus personajes o por un narrador extraño a dicha historia» (Genette, 1989:298). El estatuto del narrador en su relación con la historia puede ser, por tanto: de narrador *ausente* en la historia para la que reserva el nombre de heterodiegético, o de narrador

presente como personaje en la historia que cuenta, homodiegético, que, en caso de ser el mismo protagonista a la vez narrador, autodiegético. Y por su nivel narrativo en cuanto se halle dentro o fuera de la historia, los clasifica en intradiegético o extradiegético, respectivamente.

La cuestión es más bien si el narrador participa —narrador homodiegético— o no —narrador heterodiegético— en el universo ficticio o *diégese*. Siendo el narrador homodiegético un yo narrativo, y el heterodiegético un él —y a veces un tú—, toda narración es forzosamente homodiegética (Genette, 1983:92 y Reyes, 1984:97). En sentido estricto, el uso de la primera persona entendida según las categorías tradicionales de las personas gramaticales, sólo se podría predicar del narrador autodiegético que habla de sí y es el sujeto mayoritario o el objeto casi exclusivo del texto que narra. El narrador homodiegético, aunque narre en primera persona, al no ser el protagonista es una voz que relata sobre un tercero, al igual que sucede con el narrador heterodiegético, que a diferencia del anterior, narra desde fuera de la historia.

No obstante, se ha de observar que siempre se narra desde un yo, desde una conciencia que relata. La cuestión clave no es tanto el *cómo* se enuncia el sujeto —si en primera o tercera persona— sino *sobre quién* se narra: si sobre sí mismo o sobre un tercero. «En buena lógica lingüística no puede existir un hablante que sea él y no yo: el origen de un texto sólo puede ser un yo» (Reyes, 1984:97). Toda narración al ser la voz de una conciencia habla en primera persona.

El fenómeno de interiorización de la voz se realizará también en la elección de las formas gramaticales. La paulatina subjetivización que Thomas Mann denominó *principio de interiorización* se hará manifiesta en las estrategias técnicas que acabarían por «desplazar las aventuras del héroe público —tradicionalmente narradas en tercera persona— por las peripecias del héroe privado o doméstico —que reinstituye la narración en primera persona» (Martínez García, 2002:210).

Tabla 10: Personas gramaticales: sobre quién se narra

En esta tabla se presentan los tipos de personas gramaticales.

PERSONAS GRAMATICALES: SOBRE QUIÉN SE NARRA			
Persona	PRIMERA	SEGUNDA	TERCERA
Cfr.	5.2.1. Primera persona	5.2.2. Segunda persona	5.2.3. Tercera persona
Tipos	homodiegético —personaje intradiegético—	lector abstracto	heterodiegético neutral
	autodiegético	destinatario de un mensaje	heterodiegético vivencial
	—autobiografía—	personaje intradiegético	heterodiegético reflexivo
		personaje extradiegético	heterodiegético involucrado

5.2.1. Primera persona

Según la clasificación de Friedman (1955), el narrador en primera persona como protagonista es la figura del *yo-protagonista*, y el narrador presente como personaje secundario es el *narrador testigo*. La focalización desde el yo del narrador testigo es capaz de desdoblarse en una *polifonía de voces*, dando al relato distintos focos de narración y visualización. Es lo que sucede en los relatos, donde varios personajes se turnan narrando los hechos desde su propia perspectiva.

Uno de los rasgos que queremos resaltar de la renovación estética del cambio de siglo es el uso del yo-protagonista, del narrador autodiegético que hace uso de la primera persona no para narrar lo que acontece sino como transmisor en directo de lo que sucede en su interior.

Según Gullón el uso de la primera persona del narrador autodiegético o yo-protagonista, «siempre se la ha considerado como la más apropiada para contar historias» (Gullón, 1976:21). Es una técnica que arranca de la antigüedad y la encontramos en los primeros relatos en lenguas vernáculas, en el renacimiento y en numerosas obras del realismo. «La forma en primera persona es, sin duda, la más antigua; aparece en Homero, pasa por Apuleyo y domina nuestra novela picaresca» (Gullón, 1976:21). Su operatividad es amplia, pues además de su excelente papel para contar aventuras personales, otorga al relato una especial verosimilitud, logrando la inclusión del receptor al acercarle afectivamente al yo-protagonista, y adicionalmente posee una mayor capacidad de efecto catártico e incluso instructivo. El lector es interpelado con mayor intensidad al realizarse la lectura desde el yo, que como en un espejo, revierte de modo directo, aunque inconsciente, sobre el que recrea con su lectura el relato.

El mismo rasgo de veracidad suele colegirse de la primera persona del narrador-cronista. Es una estrategia narrativa esencial en algunas obras del realismo y del naturalismo. Basada en una apariencia autobiográfica la instancia narrativa de un yo implicado directa o indirectamente en la historia convence al lector de la veracidad de sus fuentes y por consiguiente de lo narrado. Se trata de un recurso que otorga credibilidad y acerca el conjunto de la ficción. Galdós — *Fortunata y Jacinta*, *La desheredada*—, Pereda —*Pedro Sánchez*, *La Puchera*—, Pardo Bazán, y Alas fueron entre otros los que explotaron en sus novelas este recurso. «Su utilización ofrece obvias ventajas: el personaje podrá hablar con verosimilitud de sus problemas íntimos, oscureciendo o velando la mano del autor, dando la impresión de autosuficiencia, de autocreación; por la misma razón, y ésta es la contrapartida desventajosa, lo que diga de otros o de sucesos en que no ha participado directamente, no pasará a ser, o bien opiniones, o meras inferencias» (Gullón, 1976:21).

Otro aspecto del uso de la primera persona es la capacidad de involucrar emotivamente al receptor, ya que «su valor retórico estriba sobre todo en la facilidad con que establece una relación casi amistosa o familiar entre narrador y lector, lo cual asegura que éste confiará en lo dicho por aquél, y lo dará por bueno» (Gullón, 1976:21). Sin detenernos en teoría alguna sobre la recepción, es indudable que la fuerza receptora procedente de la escritura desde una perspectiva no sólo subjetiva sino aún más, interior, detenta una mayor eficacia de transmisión estética al involucrar al mismo yo del lector que lee desde la misma persona gramatical que él mismo se enuncia. Pone palabras y pensamientos como dichos por sí mismo desde un yo que, de alguna manera, lo introduce en un teatro personal, al constituirlo en sujeto virtual de los enunciados discursivos. El lector registra el texto en primera persona y esto indudablemente tiene una potencialidad superior a la de la lectura de hechos sucedidos a un tercero. Se trata de una de las técnicas modernistas que introduce en el mundo ficticio a los receptores de las obras, poniendo en la misma balanza cognitiva la labor creadora del autor y recreadora del lector.

5.2.1. Segunda persona

La segunda persona no es en rigor una posibilidad discursiva equiparable a los usos de la primera o tercera persona; el uso de la segunda siempre implica hablar desde un yo a un tú y con frecuencia su validez para el relato modernista consiste en que «permite al autor presentarnos al personaje en plena especulación mental y el lector asiste a ella como quien presencia una representación dramática, siguiendo desde la lectura el acto problemático de esa especulación» (Gullón 1976:22). Se trata de un fenómeno de desdoblamiento, a modo de diálogo consigo mismo que manifiesta una escisión de la conciencia necesitada de mostrarse en debate interior. «La utilización de la segunda persona apunta a la dualidad del ser, a su desdoblamiento en yos diversos y a menudo conflictivos que mediante este recurso son vistos por el lector como representación del antagonismo íntimo, larvado o declarado que caracteriza a ciertos hombres, tal vez a todos» (Gullón 1976:22).

Unamuno denominó a este modo de narrar *monodílogo*. Es «un ir y venir de deseos y temores en cuyos giros se va tejiendo la trama de un tipo de novela necesariamente interiorizado» (Gullón, 1976:22). El soliloquio es también una modalidad en la que la voz narrativa utiliza una tácita segunda persona gramatical y focalizadora, utilizada en la narrativa modernista.

La narración en segunda es recurso en el tipo de narración de ficción filosófica con el fin de crear un efecto de desdoblamiento interior o de simular la presencia del lector en el desarrollo del discurso. En ocasiones, no sólo la narración utiliza la segunda persona, sino que

a veces la focalización se realiza desde el lector involucrándolo sobremanera. El efecto intelectualista de la reflexión narrada se refuerza con la segunda persona.

5.2.3. Tercera persona

La adopción de la primera o tercera persona se asocia a una deliberada pretensión del autor. El uso de la tercera persona se ha vinculado tradicionalmente al modo clásico de relatar. Alcanzó cotas de perfección técnica con el realismo, convirtiéndose en un elemento decisivo de su poética. Suele implicar omnisciencia y evidencia que el texto es una realidad independiente, reforzando la autonomía del relato y llegando a dar la impresión «de que la novela se cuenta sola» (Gullón 1976:23).

Sin duda hay formas de peculiar entrecruzamiento que hacen necesario cuestionar o trascender el criterio de las personas gramaticales. Tradicionalmente, en palabras de Tacca, «se ha tratado de resolver la cuestión mediante el recurso a la forma personal del relato: narración en primera o en tercera persona. Pero prontamente surge la insuficiencia o el error de esta caracterización, cuando menos abusiva» (Tacca, 1989:24). No es cuestión meramente de uso de la primera o tercera persona, pues «una narración puede asumir la forma de cabal relato en tercera persona, correspondiendo, no obstante, a la más estricta conciencia de la primera. Tal el caso de *El viejo y el mar* de Hemingway, por ejemplo, donde la tercera persona del protagonista no es más que un calco de su visión absolutamente personal: la novela podría ser reescrita en primera persona sin que la merma (desde el punto de vista lógico, naturalmente) fuese apenas perceptible» (Tacca, 1989:24).

Sucede que el efecto es tal porque «el narrador se repliega a los márgenes de la escena, a las acotaciones, dejando a los personajes un máximo de visibilidad y encomendando al lector la tarea de suplir los nexos latentes y reconocer los patentes» (Gullón, 1979:17). No es pertinente aquí la cuestión de quién es el que narra formalmente, ya que nos remite a la necesaria distinción entre narrador y focalizador que desarrollaremos en la virtualidad de la perspectiva.

Una vez establecidas las coordenadas del sujeto que enuncia, sobre quién y desde dónde, el narrador puede entrar y salir de los interiores de los personajes, independientemente de si narra en tercera persona. Puede detallar y pormenorizar los movimientos psíquicos incluso examinar los estados de ánimos y los procesos del pensamiento. Sin ese acuerdo tácito por el que se aceptan los parámetros ficcionales en los que se desenvuelve la historia, no sería posible inmiscuirse en zonas de la conciencia, que suelen reservarse a la primera persona, pero que en la narrativa contemporánea se realiza a menudo desde la tercera. De este modo «el narrador puede entregarse a la descripción y análisis de movimientos espirituales y de estados de ánimo

que de otro modo le serían inaccesibles, ayudándose de técnicas como el discurso indirecto libre que le permitirán comer su pastel y guardarlo, e incursionando tal vez en los campos del soliloquio (no del monólogo interior y de la corriente de conciencia, en general, reservados a la narración en primera persona) en que se pretende recoger las palabras y las actitudes del personaje, a veces con una cierta dramatización» (Gullón, 1976:23).

5.3. PERSPECTIVA: desde quién se narra

Según Nora Catelli «el punto de vista se ha convertido en una de las piedras de toque de la destreza narrativa en la literatura contemporánea» (Catelli, 1994: 185). Uno de los fundamentos decisivos de la transformación narrativa finisecular consistió en la revisión epistemológica de aquella incuestionable relación entre sujeto cognoscitivo y objeto conocido. La visión del narrador autorial omnisciente de focalización cero, que abunda en la literatura decimonónica y en la anterior, permitía al narrador adentrarse en las intenciones y motivaciones de los personajes de la ficción, en las causas y efectos de toda la trama, le autorizaba incluso a intervenir desde fuera en la historia con anotaciones personales o comentarios. En la narración contemporánea encontramos por el contrario visiones menos totalizadoras, más limitadas, parciales, inciertas, perplejas, que translucen actitudes escépticas, oscilantes, resultado de un desequilibrio epistemológico cuya repercusión se manifestó en «la crisis del significado o de la confianza en el lenguaje, la ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo que se produce entre las décadas de 1870 y 1930» (García Barrientos, 2006:412).

Consecuencia directa de tal inestabilidad gnoseológica en favor del sujeto como radical fundante del conocimiento por encima del objeto, fue la proliferación de técnicas perspectivistas en las artes en general y de modo particular en los procedimientos narrativos. «La perspectiva es, en primer lugar, una forma de subjetivizar la experiencia del relato, de articular un argumento eficaz y motivarlo asociándolo a la experiencia y la percepción de un personaje. Es, pues, un importante recurso para crear la ilusión de verosimilitud, aún más, de naturalidad y espontaneidad en la forma artística, evitando la impresión de manipulación deliberada a manos del novelista» (García Landa, 1998:188). La cuestión ahora es definir el estatuto de la perspectiva en el texto de ficción narrativa y proyectar una metodología operativa que dé cuenta de las virtualidades de los puntos de vista en los niveles estructurales del relato y de modo particular en la voz.

Al adentrarnos en las teorías narratológicas que estudian la perspectiva, encontramos a autores (Todorov, Friedman, Pouillon, Booth, Lubbock) que no distinguen entre voz y perspectiva y realizan sus propuestas sin delimitación conceptual. Genette (1972), sin embargo,

deslindó conceptual y metodológicamente la voz de la perspectiva. Y Bal (1985) dio un paso más reconociendo la presencia de un narrador y un focalizador como dos entidades distintas, aunque con posibilidad de ser coincidentes. Estas cuestiones las veremos por partes.

García Landa (1998) que analiza la perspectiva en cada estrato de la narración, dedica unos párrafos al punto de vista en la *acción* y afirma que su estudio es de importancia únicamente en el análisis del *relato*. En nuestro trabajo nos ha parecido más relevante situar su estudio en el nivel del *discurso*, y en concreto, en la voz. El estudio de la perspectiva como una estrategia discursiva de la voz nos remite a los distintos focalizadores y tipos de focalización que pueden adoptar las instancias narrativas —autor, narrador, personaje—.

Martínez García (2002) afirma que «la alternancia de puntos de vista y de voces narrativas incide en la forma de la novela, actuando éstos como principios compositivos que delimitan el contenido y la configuración de la misma, determinando las leyes de coherencia interna y de verosimilitud que rigen la narración en función de lo que desde el ángulo y el narrador escogidos puede decirse, verse o saberse» (Martínez García, 2002:201). La voz en su virtualidad perspectivística no es unívoca. La perspectiva se refiere a aspectos heterogéneos que han de ser clarificados para poder ser precisos en la definición de su estatuto y en su uso analítico. Habida cuenta de la pluralidad de sentidos que presenta la perspectiva y sus correlativas implicaciones estéticas, nos atenderemos a un solo aspecto de ella. La estudiaremos desde su realización narratológica en la estructura narrativa y fundamentalmente en la voz. La delimitaremos con vistas a observar sus técnicas, así como en qué tipo de estrategias se manifiesta la interioridad y cuales constituyeron las inauguradas por la narrativa modernista. No obstante, nos ha parecido interesante presentar brevemente algunas notas contextuales de la correlación existente en el texto entre perspectiva e ideología, que veremos en el último punto de este apartado.

5.3.1. Perspectiva y voz

Perspectiva, punto de vista, ángulo de visión, focalización, entre otros, son términos vinculados por un significado común. Es el *ubi* desde el que se narra. Entre los elementos del *discurso* que constituyen la voz se encuentra este factor de múltiples denominaciones y que se refieren al prisma desde el que se observa lo relatado, pero se trata de una visión procedente de unos ojos, ojos de un sujeto que observa. Del mismo modo que la voz pertenece siempre a alguna de las instancias narrativas y no existe fuera de ellas, se enuncia en una persona gramatical y ofrece una información que construye el relato con un tono concreto, asimismo siempre adopta una perspectiva, un ángulo desde el que relata. No es sencillo definir del estatuto

de la perspectiva porque a diferencia de las demás virtualidades, en sí no es más que unas coordenadas donde se sitúa la voz para referir la información. Funciona a modo de filtro a través del cual se criba el contenido dado. No es nada sustancial y a la vez lo invade todo, pues todos los componentes del relato en su construcción se observan desde un punto de vista. Es el ángulo donde se emplaza la voz que enuncia. Martínez García refiere que «por punto de vista se entiende el foco de percepción que remite a la instancia perceptiva a través de la cual se enfoca el mundo de la ficción» (Martínez García, 2002: 200).

El punto de vista es la virtualidad de la voz que indica ese “quien” desde donde se mira —focalizador—, desde donde y como se focaliza —tipos de focalización. Las coordenadas que sitúan la voz narrativa con respecto al mundo ficcional —la diégesis—, es generadora de una percepción que singulariza la narración como portadora de sentidos concretos y delimitados a esa particular mirada. Catelli afirma que «el ángulo de visión condiciona el resto del aparato de la ficción, que deberá depender de lo que desde allí se ve, se sabe, o se puede haber sabido. Condiciona también la adaptación de una o varias personas gramaticales a la vez; determina el singular o el plural» (Catelli, 1994: 189).

La voz narrativa ha sido motivo de estudio continuado a lo largo del siglo XX y ha configurado un buen número de clasificaciones, categorizaciones y modelos enunciativos en torno a la voz narrativa y la perspectiva. Numerosos críticos a lo largo del siglo XX tratan indistintamente de voz y perspectiva sin delimitarlas de modo claro o religadas en sus clasificaciones, como sucede con Todorov (1976), con los tipos de Friedman (1955), con las visiones acerca de los personajes de Pouillon (1946) o las reflexiones sobre los tipos de narración de Booth (1961) y Lubbock (1921). Pero es importante distinguir entre instancia narrativa y punto de vista. La posición del narrador restringe la visión, pero no siempre el que narra es el focalizador. «La situación del narrador respecto al mundo de ficción condiciona el punto de vista de aquél, pero instancia narrativa y punto de vista no son necesariamente coincidentes» (Martínez, 2002:199).

Pouillon (1946) presenta la perspectiva situando como eje principal al personaje. Define tres visiones posibles del relato en función de los diversos modos de percepción y conocimiento de la acción y los personajes. Son tres: 1. Visión “con”: se trata de una visión desde adentro del personaje y a través de él se observa lo acontecido y los demás elementos de la ficción. 2. Visión “por detrás”, existe una cierta distancia del narrador con respecto a lo narrado que pretende presentar de modo objetivo. El foco de visión se haya fuera de la novela, situado en el narrador que lo conoce todo y lo presenta con cierta superioridad de conocimiento. 3. Visión “desde fuera”: el narrador presenta lo exterior, siendo esta exterioridad la que ha de interpretarse como

sintomática de la personalidad y psicología de los personajes. Es la forma más favorecida por Pouillon por considerarla la visión más adecuada.

Genette (1972) fue un referente obligatorio en la categorización de las voces, y propulsó una clara separación entre voz y focalización. Formalizó la distinción técnica entre la voz y los modos de focalización. Realiza su tipología básica de perspectivas partiendo de Pouillon y Todorov. Distingue entre voz y perspectiva estableciendo tres tipos de focalización: 1. relato no focalizado, 2. relato con focalización interna y 3. relato con focalización externa. Es en cierto modo, lo equivalente a la visión “por detrás”, “con” y “desde fuera” de Pouillon, respectivamente. Estas visiones se pueden superponer o combinar en un mismo relato. La focalización cero es la omnisciencia del autor y suele ser heterodiegética; la focalización interna es la que se asume el punto de vista limitado de los personajes y puede ser, a su vez, fija o variable, según sea uno o varios los personajes desde la que se enfoca la diégesis, o incluso múltiple, como podría suceder en un tipo de novela epistolar con varios comunicantes; y finalmente, la focalización externa en la que el narrador ve a los personajes y observa y cuenta la acción desde fuera. Más allá de las posibles lagunas o críticas, esta clasificación, consensuada por su operatividad metodológica, se ha convertido en un instrumento ineludible para analizar la perspectiva en cualquier narración ficcional.

La perspectiva, a diferencia del narrador textual que relata, es una posición, un lugar en el mundo narrado, que se puede colocar fuera o dentro de los personajes, adoptar la visión omnisciente del que lo sabe todo, etc., pero incluso estas categorizaciones que definen los modos de focalización, no mencionan a un sujeto focalizador.

Bal (1985) perfila aún más la cuestión de la focalización. Distingue entre dos actividades diversas: por un lado, la narración con su sujeto narrador y, por otro, la focalización con su sujeto focalizador. Se trata de dos sujetos diferenciados que son los sujetos de tales actividades: un narrador que es productor de lo narrado y un focalizador, de lo focalizado. Al analizar este desdoblamiento narrador y focalizador, o dicho de otro modo, el narrador y su objeto narrado y el focalizador y el objeto de la focalización, nos lleva a observar que Genette y Pouillon, al hacer su tipología, de focalizaciones el primero, y de visiones el segundo, en realidad no se refieren al sujeto de la focalización sino a lo focalizado. «Los términos de la focalización interna y focalización externa de Genette se refieren no tanto al sujeto de la focalización como a su objeto, el focalizado; Bal prefiere hablar de focalizados perceptibles o imperceptibles» (García Landa, 1998:200).

Junto a las categorías de nivel narrativo —intradiegético / extradiegético— propuestas por Genette, Bal propone no sólo niveles de focalización, sino que define cambios de niveles

de focalización, que igualmente tan sólo mencionamos: 1. *focalización en segundo nivel*, que consiste en que un narrador-focalizador del primer nivel puede ceder la focalización a un personaje, que pasa a ser el focalizador, como sucede con la irrupción del discurso directo en la narración; 2. *connotador de enlace*, cuando se cambia de focalizador a través de un verbo de enlace, a modo como se introduce el discurso directo a través de un *verba dicendi*; 3. *focalización transpuesta*, en el que el traspaso de focalización se realiza de modo análogo al del estilo indirecto libre. En general, un cambio de narración supone un cambio de focalizador, pero no necesariamente. Y así «si un texto está compuesto por diversas narraciones autónomas, también habrá otros tantos focalizadores del primer nivel» García (García Landa, 1998:201). García Landa celebra los méritos de esta distinción de la perspectiva y la introducción del focalizador porque proporciona una «mayor claridad y una explicación más económica de la estructura narrativa» (García Landa, 1998:201), y añade que gracias a esta teoría se puede discernir claramente la diferencia entre narración y focalización en las teorías perspectivistas inauguradas por James con su consigna del *showing* por encima del *telling*. En la narrativa del *showing* lo que importa es el punto de vista que pretende ser aséptico estructurando los acontecimientos desde una conciencia transparente. En las novelas interiores la perspectiva se realiza desde una interioridad ya sea del personaje o del narrador, siendo esto, definitivo en su composición.

García Landa afirma que «la perspectiva es, en primer lugar, una forma de subjetivizar la experiencia del relato, de articular un argumento eficaz y motivarlo asociándolo a la experiencia y la percepción de un personaje. Es, pues, un importante recurso para crear la ilusión de verosimilitud, aún más, de naturalidad y espontaneidad en la forma artística, evitando la impresión de manipulación deliberada a manos del novelista. Ya en la época victoriana aparece la conciencia teórica de la perspectiva como una técnica de motivación realista» (García Landa, 1998:188). La perspectiva, no obstante, es una dimensión más de la voz, que junto a las instancias, las personas gramaticales, el juego de información y el tono, la configuran. Es una cuestión de matiz. No es el ángulo de visión lo esencial del cambio, aunque ciertamente sí que hubo una transformación y puesta en alza de su papel. Lo que realmente se modifica en la voz es la combinación de sus posibilidades internas, basadas en las originales confluencias de sus seis virtualidades. La focalización jugó indudablemente un papel decisivo en las combinaciones innovadoras y ocurrentes a la vez transparentadoras de las nuevas actitudes epistemológicas y concepciones del arte, cuyo sustrato es el proceso de interiorización.

Su uso específico aporta elementos para comprender la renovación narrativa del modernismo y su fenómeno de interiorización.

5.3.2. Sujetos y modos de la focalización

Distinguímos un sujeto focalizador como aquel desde donde se observa la acción. Entre las instancias focalizadoras podemos distinguir: el autor focalizador, el narrador focalizador, los personajes focalizadores u otros focalizadores. En su relación con el sujeto textual, estos pueden coincidir totalmente, no coincidir o alternar su coincidencia con el sujeto textual del discurso.

Tabla 11: Perspectiva: Sujeto focalizador — desde quién se narra

En esta tabla se presentan los sujetos focalizadores y los tipos de focalizador.

SUJETO FOCALIZADOR	
<i>Quién focaliza (independientemente del sujeto textual)</i>	<i>Tipos de focalizador (en relación con el sujeto textual)</i>
Autor focalizador	Coincidente
Narrador focalizador	Coincidente alternado
Personajes focalizadores	No coincidente
Otros focalizadores	-

En cuanto a los modos de focalización del sujeto focalizador se han de señalar cuatro categorías que deciden el qué, desde dónde o el alcance de lo que se observa. Respecto a la diégesis, tal sujeto puede ver desde dentro —intradiegético— o desde fuera —extradiegético— de la historia; la profundidad se refiere a la capacidad de ver el interior de los personajes —interna— o sólo lo que se percibe desde el comportamiento exterior —focalización externa—, puede verlo todo —focalización completa— o parcialmente —focalización mixta—; la temporalidad se refiere a la visión en el tiempo desde el presente de la acción, si es capaz de ver desde el futuro —focalización retrospectiva—, desde lo que pasó —focalización prospectiva—, sólo lo que sucede en el presente —focalización presente—; en cuanto a la causalidad de los hechos ve las motivaciones —focalización causal— o las consecuencias —focalización consecutiva—, en caso de no ver más allá de lo que sucede la focalización es ignota.

Tabla 12: Perspectiva: Modos de la focalización

MODOS DE LA FOCALIZACIÓN		
<i>Categoría</i>	<i>Respecto a</i>	<i>Tipos</i>
DIÉGESIS	la diégesis —desde dentro o fuera de la historia—	intradiegético
		extradiegético
PROFUNDIDAD	el interior de los personajes —cuánto ve dentro del personaje—	externa
		interna
		mixta
		completa

TEMPORALIDAD	el tiempo —en función del presente de la acción—	presencial
		retrospectiva
		prospectiva
CAUSALIDAD	la causalidad de los hechos —si sabe las motivaciones y las consecuencias—	ignoto
		causal
		consecutivo
		total

5.3.3. Perspectiva en la *acción* y el *relato*

Definimos la perspectiva, aunque sea provisionalmente como hace García Landa, como «el proceso de selección de acontecimientos que transforma la acción en relato» (García Landa, 1998:186). Un primer punto en el estudio de la perspectiva es observar si la *acción* pretende tener una existencia previa a su narración siendo el *relato* —y en última instancia el *discurso*— una de las múltiples presentaciones de la *acción*. En caso afirmativo, la perspectiva en cuanto selectora se convierte en eje significativo.

Una segunda opción es si la *acción* es resultado exclusivo del *discurso*, siendo la perspectiva ya no mera seleccionadora sino constitutiva ontológicamente de la *acción* y el *relato*. García Landa expresaba así este planteamiento introductorio sobre la perspectiva: «Es significativa en el estudio del texto narrativo la contraposición que se puede hacer entre dos acercamientos a la *acción* ya sea considerándola como un fenómeno inmanente previo su transmisión textual y “representado” por el discurso, ya sea adoptando la visión contraria para ver en ella algo constituido por y para el discurso. Sólo de esta confrontación podremos deducir la manera y medida exactas en que el discurso modaliza a la acción» (García Landa, 1998:84).

La novela realista pretende simular una acción previa y sus mecanismos narrativos giran en torno a la presentación de una *acción* en la que el narrador intenta mostrar lo que fue, como si de una historia real se tratara. La motivación realista de estas obras acerca al lector una acción por encima de su ficcionalidad, y los elementos que la construyen, el tiempo, los personajes, los temas, se atienen con fidelidad a los esquemas de realidad en los que fueron construidas. El relato decimonónico y sus precedentes, así como la narrativa de corte mimético realista, se configura en esta perspectiva de simulación de una realidad previa al *discurso*.

En la narrativa surgida a principios de siglo encontramos una *acción* que se construye con el discurso mismo y no existe fuera de él. La *acción*, en cuanto acontecimientos y mundo en el que se desarrollan, se haya en el texto mismo y no fuera de él. La ficcionalidad entendida como universo de invención independiente totalmente del real se instaura como categoría definitiva. En este caso el contenido de la narración es paralela a la existencia del relato, pues

en el discurso mismo se haya su sustantividad, que no ocurre con las narraciones donde el autor se propone como transmisor o en aquellas en donde la historia precede al discurso y por tanto la esencia de la acción precede a la existencia discursiva.

La clave de la literatura como ficción es la pretensión de que todo en el relato es ficción independientemente de su verosimilitud. La estética del modernismo ya no pretende reproducir una realidad previa o simular reproducción, sino que funda la acción del relato en sí mismo, haciéndolo de por sí constitutivo de lo que en él se relata. La perspectiva en cuanto seleccionadora de elementos deja de tener cabal validez, y se transforma más bien en fundante de la narración. El punto de vista se convierte en un presupuesto de coherencia global del texto. «El estudio del nivel de la acción está dialécticamente relacionado con el del relato, pues la misma fenomenología de la acción humana presupone su estructuración y reelaboración continua mediante procesos narrativos. Como señalan Ricœur o Freeman, siempre damos a los acontecimientos sentidos que sólo se hacen visibles retrospectivamente, mediante una configuración narrativa; creamos así esquemas de acción y relaciones simbólicas que no existen en los acontecimientos en sí, sino tan sólo en su reelaboración narrativa. En este sentido es el punto de vista el que constituye la acción» (García Landa, 1998:85).

La ficción narrativa inaugurada por el modernismo se mueve en tales parámetros. El texto es portador de una realidad propia incontestable con un mundo existente o un acontecer previo. No replica, ni copia, ni imita, pues es en su ficcionalidad, crea lo que cuenta y pervive en la obra. «Las implicaciones culturales de este fenómeno son importantes. Si la novela es un laboratorio de la representación, donde se acuñan nuevas formas de percepción y donde cristalizan nuevas perspectivas sobre la realidad, las implicaciones para el sujeto de este proceso (autor o lector), sujeto humano fluido y en perpetua configuración, son notables» (García Landa, 1998:339).

La voz es pues creadora y la única realidad del relato. «La puesta en escena enunciativa de esa voz permite asimismo delimitar la posición de la misma con respecto al universo de la ficción, y encuadrar la perspectiva o el punto de vista desde el cual se percibe y aprehende el mundo ficcional representado en la novela» (Martínez García, 2002:198). Es la voz configuradora del mundo ficticio. El modo en que lo realiza viene marcado por implicaciones estéticas. La selección o invención se realiza sobre la *acción*, pero la *acción* igualmente ya implica una previa visión del fragmento de mundo que se narra y ello mismo también nos sugiere una poética, al igual que el *argumento* como con Lotman y los formalistas rusos.

La perspectiva, así tomada en relación con la ficcionalidad, es un factor de capital importancia. El punto de vista define tanto la selección, la ordenación y la constitución de los

hechos. Se trata de una categoría que se ha de analizar tanto desde la acción, como desde el relato y el discurso. La perspectiva en la acción es un concepto ligado al de selección ya comentado. La perspectiva añade a la selección un tono, una motivación, un añadido de significación. Como afirma García Landa finalmente «el relato impone una selección, una ordenación y una significación sobre los acontecimientos de la acción» (García Landa, 1998:130).

La perspectiva interior de los contenidos en la poética contemporánea, se orienta hacia temas igualmente interiores. Ya no sólo desde una perspectiva interior se observa el mundo, sino que el mismo mundo que se observa es el interior: el *interior* desde el *interior* por lo que tiene de *interior*. Aquí se contiene el enunciado de toda una estética que se puede observar no sólo en la narrativa de principios de siglo que denominamos en el capítulo anterior como la *estética de la interioridad* y que engloba a producciones del modernismo y también a aquella de autores realistas, de nuevas generaciones e incluso de las vanguardias experimentales, que en el mundo hispano se denominó la generación del 27.

En el nivel del *relato* la perspectiva significa selección, pero no sólo. Al decir de García Landa «hemos hablado antes del punto de vista a nivel de la acción. Utilizaremos ahora el término perspectiva más restringidamente para referirnos a un fenómeno semiótico del nivel del relato, la focalización. Cervellini, inspirándose en Bal, define la focalización como la conjunción de tres actividades: visión, selección y presentación» (García Landa, 1998:186). En la narrativa contemporánea es de capital importancia entender que *acción* y *relato* conforman una existencia paralela al *discurso* desde su fundamento e intencionalidad estética. De ahí que sea útil considerar la perspectiva igualmente desde la visión, la selección y presentación a modo cómo la voz lo realiza en el *discurso*. «Muchos teorizadores, sin llegar a proponer una definición sistemática de la perspectiva, resaltan la impresión vívida que resulta en la narración al incorporar detalles de la experiencia o percepción subjetiva de un personaje en el discurso del narrador. Es importante definir las formas posibles en que la perspectiva de la acción, ligada a la percepción y la subjetividad de los personajes, puede manifestarse en el relato» (García Landa, 1998:187). La percepción y la subjetividad se realiza a través de la voz al nivel del discurso. La voz es, en definitiva, la que realiza en el texto el punto de vista.

5.3.4. Perspectiva e ideología

Un análisis de la perspectiva no estrictamente delimitado a la estructura narrativa nos lleva a ampliar el campo de visión y observar de modo más amplio el conjunto de juicios, valores y conceptos que fundamentan una cosmovisión del mundo. Es lo que Boris Uspenski

(1973) consideraba como factor eje en la composición narrativa. En su análisis de la “poética de la composición” desarrolla el estudio de los diferentes niveles textuales referentes a la cuestión del punto de vista: la perspectiva espacial y temporal, la psicológica —visión objetiva o subjetiva—, la discursiva —según el tipo de narrador— y la ideológica en cuanto visión global de la realidad en la obra y en la creación literaria total (Martínez, 2002:201). Autores como Lotman, Bajtín, Ricoeur, Uspenski —entre otros— señalan igualmente una concatenación ideológica en los textos narrativos, observando en las obras la presencia de concepciones del mundo y de la realidad cultural. Además de los aspectos cognitivos, los ideológicos redefinen una dimensión de fondo que se transmite tanto a través de los contenidos semánticos como por mediación de su concreta construcción narrativa. Es una dimensión que directamente originado en y por el autor es transmitido al lector por la intercesión del discurso textual a través de mecanismos insertos en el texto que sólo se hacen patentes a través de un análisis textual. Las teorías al respecto avalan la perspectiva en esta dirección ideológica como redimensionadora del discurso más allá de su mera construcción significativa y narratológica.

Genette designó las funciones del narrador, trazando un paralelismo en sentido amplio con las funciones del lenguaje de Jakobson. Propone cinco: la función propiamente narrativa —pues comunica un acontecimiento—, la función de control —por la que el narrador a través de un lenguaje metanarrativo, revisa y mantiene la organización interna del relato—, la función de comunicación —referida al posible contacto establecido con el receptor—, la función testimonial —por la que el narrador hace participe de sí mismo a la narración—, y función ideológica —con la que transmite a la narración una visión personal del mundo (Genette, 1972:309-311). Constata «la situación de casi-monopolio del narrador respecto de lo que hemos denominado la función ideológica y el carácter deliberado (no obligatorio) de ese monopolio. En efecto, de todas las funciones extranarrativas, ésta es la única que no corresponde necesariamente al narrador» (Genette, 1972:311). En la misma línea, pero con un matiz atenuado, Lotman señala que «en general debemos evitar establecer correspondencias rígidas entre perspectiva y temática, o perspectiva e ideología» (Lotman, 1982:56). García Landa comenta al respecto que «no se pueden identificar sin más una determinada técnica perspectivística y una posición filosófica ante la realidad: la fragmentación perspectivística puede ser tanto un instrumento de descripción de una realidad objetiva como la demostración de que toda realidad es subjetiva» (García Landa, 1998: 188).

En el predominio de unas técnicas narratológicas sobre otras, subyacen vestigios de concepciones estéticas. Hemos observado, de distintos modos, cómo el nuevo paradigma epistemológico de principios de siglo se realiza a través de sustanciales transformaciones en el

ámbito mismo de la perspectiva. La autoconciencia del punto de vista incide en la constitución misma del fenómeno literario narrativo.

Nuestro interés se centra en la perspectiva como elemento constructivo que la voz desempeña en el *discurso*, de ahí que nos atengamos a autores, teorías y metodologías narratológicas, no por falta de interés o confianza en la eficacia de la operatividad de las otras, sino por una cuestión de enfoque y necesaria delimitación metodológica.

Tabla 13: Voz III.3. Perspectiva: Triple aspecto de la focalización

En esta tabla aparecen en resumen los modos de la focalización según lo tratado en este apartado.

TRIPLE ASPECTO DE LA FOCALIZACIÓN		
<i>En relación con</i>	<i>Temas específicos</i>	<i>Conceptos resultantes</i>
el <i>discurso</i>	Voz	Sujeto focalizador
		Modos de focalización
la <i>acción</i> y el <i>relato</i>	Mímesis	Mímesis interior
		Mímesis realista
la ideología del texto	Factores ideológicos	Ideología del texto
	Factores estéticos	Estética de la interioridad

5.4. GESTIÓN Y JUEGOS DE LA INFORMACIÓN: qué, cuánto y cómo se sabe.

5.4.1. Saber, ver, contar

Saber para contar. La voz narra lo que sabe, no puede narrar lo que no sabe. «En este saber y en este decir se resuelve la instancia del narrador» (Tacca, 1989:65). La información que construye el relato procede de un sujeto que la conoce y la proporciona en forma de discurso. Tacca pone en relación directa *saber*, *ver* y *relatar*, esto es información, perspectiva y narración. «Lo sabido, sin embargo, puede ser explorado desde el comienzo o el final, alumbrado desde fuera o desde dentro, recorrido en infinitas direcciones» (Tacca, 1989:65). Es pues importante la pregunta cómo ver lo sabido para después contarlo. Ciertamente, los modos de acceso al conocimiento se hayan vinculados a la perspectiva, pero no siempre es así. A veces observar desde un punto de vista u otro varia nuestro conocimiento de la cuestión, aunque sea sólo parcialmente. El conocimiento no está mediatizado de modo absoluto por la perspectiva. No obstante, *saber* y *ver* son instrumentos a disposición del narrador para configurar libremente el discurso. De ahí que Tacca afirme: «Este narrador debe *saber* para *contar*. Es sabido que el verdadero carácter de un narrador no consiste tanto en lo que cuenta (los temas van y vienen), sino en cómo cuenta. Pero, así como existe una libre elección sobre *cómo contar* existe una obligada decisión previa sobre *cómo saber*. De esa libre opción del narrador, de la solución de

ese teorema esencial surge lo que en la novela se llama *perspectiva*. En efecto, de cómo sabe el narrador nace el punto de vista, la visión que el mismo adopte (y de ella, en gran medida, cómo cuente)» (Tacca, 1989:71).

El *saber* —información— además de relacionarse con el verbo *ver* —ángulo de visión— también se podría combinar con verbos como captar, percibir, intuir, conocer, enterarse, etc., en los que otros sentidos y capacidades cognoscitivas, aparte de la vista, entran en juego. No todo es perspectiva, ni siempre interesa poner el acento en lo relativo a la vista y al *ubi*. Innumerables veces lo sustancial está por encima del posicionamiento, incluso poner al mismo nivel ángulo de mira y cosa mirada puede llegar a falsear intrínsecamente el juicio que nunca alcanzará a respetar lo que las cosas son en sí. Es como juzgar el método —aun importante— como superior a lo analizado por él. El contenido de la información se estudia en esta dimensión de la voz que hemos denominado *Gestión y juegos de la información* y que incluye la consideración de ésta en cuanto a *qué* y *cuánto* se sabe.

5.4.2. Gestión de la información

La función básica de la voz es relatar la historia. Tacca señala que toda novela en última instancia no es sino un «juego de información», como «una suerte de recomposición del mundo operada por el lector, a partir de una limitada cantidad de información hábilmente repartida entre autor, narrador y personajes» (Tacca, 1989:16). De otra manera planteada, la voz narradora informa, distribuyendo en dosis pertinentes lo que conoce de los acontecimientos y lo que quiere transmitir dando lugar al discurso narrativo, que es lo único que existe de la historia. Es el juego de información con el que el narrador construye el relato. Ciertamente el texto es una suma de saberes sobre los personajes, los acontecimientos, las circunstancias y todo aquello que la voz considera relevante.

Mainer aquí añade que «la condición de *narrator* se liga a una superioridad de conocimientos, a una posición de privilegio gnoseológico, que siguen administrando de un modo u otro los narradores actuales, aunque lo que conozcan y cuenten sea sustancialmente mentira (su lector, en todo caso, no lo sabe o finge no saberlo)» (Mainer, 2000:189). Se supone que el narrador conoce la historia y todo en su retransmisión es un juego de información con técnicas adaptadas a la intencionalidad del autor. El narrador puede relatar los hechos empezando por el principio o el final, puede proporcionar la información en las dosis y del modo que juzgue pertinente para provocar hilaridad, ironía o suspense, puede omitir información o adelantarla en el tiempo, incluso puede aparentar desconocer la historia en beneficio del protagonismo de los personajes.

La administración de la información se funda en el conocimiento —que denominamos también la *sciencia*— que posee el narrador. Tal saber se realiza en distintos ámbitos y hemos distinguido en este trabajo cuatro posibilidades: respecto a la diégesis, a la interioridad de los personajes, a la temporalidad y a la causalidad de los hechos. En primer lugar, señalamos el referente a la fuente del conocimiento respecto a la diégesis, es decir, si lo que conoce el narrador se mueve dentro o fuera de la historia. En función de este parámetro el tipo de conocimiento puede ser *intradiegético* —si toda la información que el narrador conoce procede de la misma narración—, *extradiegético* —si procede de fuera de la diégesis—, o en caso de que lo sea conocedor de todo sería un conocimiento de *omnisciencia diegética*. En cuanto al conocimiento del interior de los personajes, distinguimos un conocimiento *interno* —si conoce los pensamientos—, *externo* —si se atiende a lo meramente exterior—, *mixto* —si se da combinación de los anteriores— o si lo percibe todo se daría una *omnisciencia cognitiva*. Respecto a las coordenadas temporales, se puede dar un conocimiento *presencial* —se conoce sólo lo que se presencia en la historia progresivamente—, conocimiento *retrospectivo* o *prospectivo* —si se sabe lo que pasó o pasará sin que aparezca en el relato—, o si se sabe todo habrá una *omnisciencia temporal*. Finalmente, respecto al conocimiento de las causas y consecuencias, el conocimiento puede distinguirse entre *ignoto*—desconocimiento de las motivaciones—, *causal* —se conocen las causas—, *consecutivo* —se conocen las consecuencias— y en el caso de la *omnisciencia causal*, se conocen todos los precedentes y efectos de los hechos de la historia.

En la siguiente tabla se muestra en síntesis el grado de conocimiento o tipos de *sciencia* del narrador con respecto a la diégesis, la interioridad de los personajes, la sucesión temporal y la causal.

Tabla 17: Gestión de la información

GESTIÓN DE LA INFORMACIÓN		
<i>Grado de conocimiento</i>	<i>Respecto a</i>	<i>Tipos de conocimiento</i>
DIEGÉTICO fuente del conocimiento	Lo que conoce se mueve dentro o fuera de la historia	intradiegético
		extradiegético
		omnisciencia diegética
INTERIOR del interior de los personajes	Cuánto ve dentro del personaje o sólo conoce lo que ve	interna
		externa
		mixta
		omnisciencia cognitiva
TEMPORAL de lo que sucede antes y después	Conoce el presente y lo narrado o sabe que pasó o qué pasará.	presencial
		retrospectiva
		prospectiva
		omnisciencia temporal

CAUSAL de las causas y consecuencia de los hechos	Sabe las causas, las motivaciones y las consecuencias y efectos de lo que sucede.	causal
		consecutivo
		ignoto
		omnisciencia causal

5.4.3. Los juegos de la información

Relacionado con la visión de la narración como retrasmisión de unos contenidos, nos ha parecido interesante analizarla asimismo desde tres aspectos. Un primer aspecto es el que considera la relación mutua de la cantidad de información que poseen las instancias narrativa y fundamentalmente el narrador y el personaje —*Omnisciencia, equisciencia y deficiencia*—. Un segundo, es el que observa la información desde las modalidades de transmisión denominadas *movimientos narrativos* por la crítica —y que aquí tratamos como *modalidades narrativas*—; un tercero, que toma en cuenta el tono con el que se transmite la información —*Tono*—. El primero lo hemos incluido en el juego de información, mientras que el segundo y el tercero los hemos considerado de por sí como factores de la voz independientes del juego de información, aun estando vinculadas con los modos en que se transmite el contenido informativo.

Una visión peculiar de la información es la que Tacca (1989) postula. Como vimos la relaciona con la perspectiva, que marca la relación entre el narrador y el personaje desde el punto de vista del conocimiento o información que uno y otro tienen. «La visión del narrador determina la perspectiva de la novela. Dicha perspectiva ha sido caracterizada de diverso modo. A nuestro juicio debe traducir siempre la relación entre narrador y personaje (o personajes), desde el punto de vista del conocimiento o información» (Tacca, 1989:71).

El punto de vista como modo de percibir los acontecimientos según se esté dentro o fuera de la diégesis —intra o extradiegético— y según se perciba los acontecimientos internos del personaje, sólo externo o todos —focalización interna, focalización externa y focalización cero u omnisciente— se refieren al modo en cómo percibe y proporciona la información, pero no a la cantidad ni cualidad de esa información. Nos parece que la cantidad y cualidad de la información y su administración en el discurso constituye un contenido con un estatuto distinto a la perspectiva. Por ser ésta modal o accidental —responde a la pregunta *cómo*— es distinta a aquélla del contenido informativo, sustancial —que responde al *qué*—.

Un modo operativo de analizar el juego de información en el relato es el que pone en relación el conocimiento del narrador y el de sus personajes, que puede ser de tres tipos: *omnisciente*: N (información del narrador) > P (información del personaje), esto es, el narrador posee un conocimiento mayor que sus personajes; *equisciente*: N = P, en la que el narrador

posee una suma de conocimientos igual a la de sus personaje; *deficiente*: $N < P$, el narrador posee menos información que su personaje —o personajes. O dicho con otra nomenclatura: *suprasciente*, *equisciente*, *infrasciente*, respectivamente (Tacca, 1989:72). Esta distinción se puede dar sólo en el narrador extradiegético en tercera persona y el personaje.

En el caso del narrador en primera persona intradiegético, según Tacca, tan sólo sería posible la equisciencia ($N = P$), pues al asimilarse el narrador en primera persona y el personaje, la información pertenece al mismo sujeto y queda descartada la omnisciencia y la deficiencia.

Propone una tabla con una serie de narradores según la distribución de la información que se da entre el Narrador y el Personaje. En su estudio aparece un cuadro básicamente igual al que reproducimos.

Tabla 14: Tacca (1989): Gestión y juegos de la información: narradores

TIPOS DE NARRADORES según Tacca (1989)	
<i>Narrador fuera de la historia (3ª persona)</i>	<i>Narrador dentro de la historia (1ª persona)</i>
Omnisciente ($N > P$) (La mayoría de los relatos en tercera persona)	Omnisciente ($N > P$)
Equisciente ($N = P$)	Equisciente ($N = P$) (Todos los relatos en primera persona)
Deficiente ($N < P$)	Deficiente ($N < P$)

La clasificación de Norman Friedmann (1955) combina perspectivas, personas gramaticales, instancias, pues ordena su catálogo de narraciones según quién hable al lector, desde qué posición respecto a la historia se cuenta, qué vías de información usa el narrador, y a qué distancia coloca el narrador al lector. Esta clasificación nos puede servir para completar el cuadro sobre los juegos de información de Tacca, aunque como vimos, no nos parece una clasificación demasiado operativa por su falta de claridad y delimitación teórica y metodológica.

Tabla 15: Friedman (1955): Gestión de información: tipos de narraciones
En esta tabla aparecen los tipos de narradores y narraciones según la categorización de Friedman (1955).

TIPOS DE NARRACIONES según Friedman (1955)		
OMNISCENCIA	PRIMERA PERSONA	NEUTRALIDAD
Omnisciencia editorial	Yo-protagonista	Modo dramático
Omnisciencia neutral		
Omnisciencia selectiva	Yo-testigo	Modo de cámara
Omnisciencia selectiva múltiple		

Cataloga los siguientes tipos de gestión de la información: la *omnisciencia editorial*, donde el autor figura como organizador material de la información y la posee de modo absoluto pudiendo saber todo y desde cualquier ángulo; la *omnisciencia neutral*, en la que el narrador

puede saber todo y es capaz de narrar desde muchos puntos de vista, pero eliminando la opinión del autor; la *omnisciencia selectiva*, en la que la información es parcial y se adopta la perspectiva de un solo personaje; la *omnisciencia selectiva múltiple* que a diferencia de la anterior se subordina a varios personajes; el *yo-testigo*, narración en primera persona, es un personaje de la acción y se cuenta desde dentro o desde fuera, el papel del narrador carece de importancia; el *yo-protagonista*, el narrador en primera persona es el personaje principal, sólo cuenta lo que él percibe o le cuentan; el *modo dramático*, donde los diálogos, más o menos emancipados de la forma narrativa, llevan la voz cantante; el *modo de cámara*, que fingiría la objetividad absoluta y casual de un aparato de fotografía o de una cámara de cine.

Las dos primeras —omnisciencia editorial y neutral— así como el modo de cámara entrarían en lo que Tacca denomina *omnisciencia*, por tener el narrador —en su caso incluso el autor directamente— más información que los personajes. Las dos segundas omnisciencias —selectiva y múltiple— y el modo dramático serían *equiscientes*, pues la voz narrativa sabe lo mismo que el personaje. Por último, el yo testigo y el protagonista, sería el caso de narraciones en primera persona en las que al narrar él mismo personaje no habría referente extradiegético con quien comparar, aunque Tacca lo encuadra en un narrador *equisciente*, pues la información del narrador y del personaje es la misma.

Tabla 16: Voz 4. Juegos de información: el narrador y el personaje I

En la siguiente tabla relacionamos las visiones de Tacca (1989) y Friedman (1955)

JUEGOS DE INFORMACIÓN — Narrador / Personaje		
Omnisciencia	Equisciencia	Infrisciencia
N > P	N = P	N < P
Tercera persona omnisciente	Primera persona	Tercera persona neutra
Omnisciencia autorial	Yo-protagonista	Díálogo = Modo dramático
Omnisciencia narratorial	Yo-testigo	Observador = Modo cámara

5.4.4 La omnisciencia (N > P)

En la omnisciencia la voz narradora sabe más que los personajes. De hecho, en general parece saberlo todo. En ocasiones, se confunde la omnisciencia del conocimiento con la omnisciencia de focalización, llamada focalización cero u omnisciente. La diferencia entre narrador omnisciente y focalizador omnisciente es que el narrador omnisciente lo sabe todo, y el focalizador omnisciente puede adoptar el enfoque desde dentro o desde fuera de la diégesis sin limitación alguna, de cualquier aspecto externo o interno de los personajes, y finalmente puede jugar con los enfoques de las instancias narrativas y situarse desde uno u otro personaje, sin tomar ni siquiera su voz.

Las narraciones en tercera persona ancladas en la omnisciencia cognoscitiva y focalizadora tuvieron una evolución propia. La omnisciencia editorial o la autorial dominó la cuentística tradicional y clásica desembocando en la realista donde tuvo su máximo apogeo, y evolucionando a la omnisciencia neutral o cero, que pretende silenciar al narrador para que no dé muestras manifiestas de su presencia y simular una mayor objetividad. Éstas consiguen aquel idealizado distanciamiento, despersonalización, observador neutral, visión ilimitada y una percepción omnicomprensiva.

Con el modernismo aparece la autoconciencia compositiva que conocedor de las posibilidades compositivas de la perspectiva, hace de ella un instrumento al servicio del efecto —que Friedman denominó *modo de cámara*—. Esto último se halla en sintonía con el *leit motiv* de James, y su escuela de la mirada, que evolucionará a lo largo del siglo XX culminando en los años cincuenta con el llamado neorealismo norteamericano y la “novela experimental” de XX en sus vertientes behaviorista o fenomenológicas. Es lo que en este trabajo hemos denominado el realismo fílmico o modernista.

Booth (1970) señala que desde que James formulara la superioridad del mostrar sobre el narrar a través de la ocultación del autor, toda una tendencia se inclinó al empleo de técnicas de exposición y descripción provenientes de una conciencia narrativa impersonal, lejos de las intromisiones de un narrador que compendia y valora la historia que narra. Es la omnisciencia neutral, que poseyendo una panorámica ilimitada desiste de toda injerencia directa en el discurso. Aun así, como ya mencionamos anteriormente, la influencia del autor en el texto es inevitable, y su autoría se reflejará en su estilo y en los modos compositivos que nos revelarán la singular huella del creador.

5.4.5. Equisciencia (N = P)

La voz narradora y los personajes saben lo mismo. El narrador cede la voz narrativa y la focalización al personaje. En este tipo de narración se renuncia a la omnisciencia cognitiva y focalizadora en favor de perspectivas parciales y plurales, ciñéndose la información a lo que los personajes podrían tener. «La narración gana en vibración humana» (Tacca, 1989:77).

En este tipo de narraciones el personaje se presenta como eje del relato a nivel discursivo. Es o bien narrador directo —autodiegético u homodiegético— o bien es sujeto focalizador. Con la equisciencia es el personaje el que gana en el juego de la información y es el modo en que el punto de vista se instaura como elemento clave. Como señala Martínez García (2002) «frente a la ausencia de focalización propia del narrador realista, el cual como infiere Genette, no focaliza, es decir no observa, no aprehende, ni percibe, sino simplemente sabe

(Genette, 1972: 127), la novela modernista incorpora el punto de vista como principio constructivo que determina la configuración del universo diegético» (Martínez García, 2002:211). Con el abandono de la omnisciencia cognitiva y la aparición de puntos de vistas fragmentados sobreviene el declive de la novela decimonónica y aparecen estrategias compositivas que en última instancia llegan a redefinir el estatus del lector en su recepción y en su papel interpretativo (Raimond, 1966:134).

La presencia discursiva del personaje significa más que una nueva técnica compositiva. La construcción desde el personaje es correlato de la actitud epistemológica del sujeto como dador del sentido frente a la estética realista. La garantía de realidad objetiva se hace a un lado y deja paso al protagonismo del sujeto que la protagoniza y puede dar cuenta vivencial de ella otorgando un valor personal de mayor significación que el pretendido objetivista de poéticas anteriores (Martínez García, 2002:203).

De la equisciencia se deriva la técnica compositiva innovadora del *Personaje focalizador* propia de la *poética del personaje*.

5.4.5. Deficiencia o infrasciencia (N < P)

En este tipo de narración paradójicamente el narrador sabe menos que los personajes. En una nota Tacca afirma que en rigor se debería denominar *infrasciencia*. Se trata de una simulación tal que se da un efecto en el que el lector es involucrado definitivamente en el texto como constructor del mismo. El narrador «a veces finge solamente ver, y no ver del todo. A lo largo de una vida o de un fragmento de ella, deja zonas de tinieblas, y mediante algunos signos, mediante algunos indicios, arroja alguna luz como a pesar de sí» (Tacca, 1989:84).

Este recurso usado en el relato filmico juega con «la hábil dosificación del silencio» ateniéndose a «la descripción del comportamiento y absteniéndose de penetrar en las conciencias» (Tacca, 1989:85). Construida en combinación con la focalización intradiegetica de tipo externo, aparece la técnica del *Narrador no fiable* y la del *Narrador silenciado* descrita en la sección de estrategias de las instancias narrativas.

5.5. MODALIDADES NARRATIVAS: qué se narra

Un aspecto de la voz igualmente necesario de análisis además de aquellos derivados del enunciador del texto es el tipo de enunciado, es decir, el modo en cómo la información se desglosa en los fragmentos que componen el texto. Cada fragmento se ocupa de una parcela de información que colabora al todo del relato y puede ser de carácter variado. Es lo que se ha denominado *movimiento narrativo* (Genette, 1989; García Landa, 1998); en nuestro trabajo lo llamaremos *modalidad narrativa*, porque *modalidad* resalta más el carácter instrumental de las

maneras en que el contenido se selecciona y muestra en el texto, pues *movimiento* no resulta obvio a primera vista.

La narración puede referir los hechos mismos, o se puede detener en una descripción que ayude a la comprensión de la historia, o puede “narrar” las palabras de los personajes a través del discurso directo, o presentar los pensamientos del propio narrador en plena reflexión o el discurrir del personaje mediante el discurso indirecto libre o el monólogo interior, etc. *Quien* narra es el sujeto de la narración o narrador genérico —que puede ser el autor, el narrador, el personaje—; *desde quién* se narra constituye el sujeto de la perspectiva o focalizador; ahora nos detenemos en el *modo* de narrar —de aquí nuestra preferencia por *modalidad narrativa* frente a *movimiento*—. La cuestión aquí es si el objeto del fragmento textual, es decir, aquello que se narra en un tramo del discurso, son acontecimientos, palabras, pensamientos o si penetra hasta la misma interioridad. Otra cuestión es hasta qué punto la modalidad o modalidades marcan de modo parcial o total el relato. Veamos entonces las posibles *modalidades narrativas* y posteriormente su uso peculiar en la renovación narrativa. Antes sólo mencionar que, al hablar de las *modalidades narrativas*, en ocasiones usaremos el modo propio en que cada autor se refiere a ellas, y por eso nos referiremos a ellas primeramente como *movimientos narrativos*, con Genette y García Landa.

Genette (1989) sitúa el análisis de los *movimientos* narrativos como una parte de la temporalidad que define la relación proporcional entre la duración de los acontecimientos en la línea temporal de la historia —algo similar a lo que denominamos *acción*— y el espacio ocupado en el relato —*discurso* en este trabajo—. El tiempo, según Genette, se puede analizar según el orden, la duración y la frecuencia, incluyendo los *movimientos narrativos* como una modalidad de los efectos del ritmo dentro de la frecuencia, consistente básicamente en cuatro movimientos básicos: el sumario o resumen, la escena, la pausa descriptiva, la elipsis; aunque luego desglosa estos en otras modalidades subyacentes.

García Landa vincula los *movimientos narrativos* a los contenidos semánticos enunciativos. Se trata de observar el problema de la *distancia* narrativa con una perspectiva más amplia, estudiada ahora en el marco de análisis del *discurso*. Parte «de la superficie textual del *discurso* narrativo para contemplar la relación que éste mantiene con el *relato* y la *acción*» (García Landa, 1998:326). Y va más allá al pretender que su estudio sirva de marco para ver con mayor detalle los distintos tipos de *motivaciones narrativas*. Para esto propone primeramente «dividir a grandes rasgos los fragmentos textuales según cuál sea su objeto principal, según el tipo de relación que mantienen con los niveles inferiores del texto. Una primera distinción intuitiva separaría las partes del texto que aluden a la acción de las que no lo

hacen. Dentro de las primeras separaríamos la descripción de la narración; en la narración podríamos distinguir entre narración propiamente dicha y diálogo en discurso directo» (García Landa, 1998:326).

Al diferenciar entre fragmentos textuales que aluden o no aluden a la *acción*, señala la descripción entre las partes que no aluden a la *acción*. Las que aluden a la *acción* las divide entre narración de acontecimientos y narración de palabras. La narración de acontecimientos es lo que corresponde más estrechamente a lo que expresa el término en sí, es decir, narración como acto de habla y es una verbalización de la acción a través del relato. Acude a Martínez Bonati (1972) para avalar la narratividad afirmando que la base de la narración son las frases aseverativas que se transmiten en juicios singulares de sujeto concreto individual. Así si el juicio es universal, porque el sujeto del enunciado es una generalidad, no existe narración. La narración tiene lugar en un mundo de individuos, como se vio anteriormente. Por consiguiente, la narración de acontecimientos es el modo narrativo por antonomasia y sirve de transición entre unos modos y otros (Martínez Bonati, 1972:55).

En rigor, no se podría decir *narración* de palabras o de pensamientos. Si se usa así, es en sentido analógico que pretende resaltar que tanto las palabras como los pensamientos, aun sin ser acontecimientos narrados, construyen igualmente la narración. En una narración todo narra si cada parte se integra en el acto global del relato y colabora a su modo en la construcción de la ficción. De esto se deriva que las *modalidades* narrativas sean *narración* de acontecimientos, de palabras, de pensamiento, pero asimismo la *descripción* sea narración de lugares, circunstancias y objetos, la *reflexión* sea narración de consideraciones y percepciones, el *comentario* sea narración de anotaciones a la historia y la *dramatización* sea narración en directo. Todas esas acciones, aunque no sean narrativas en el sentido al que Martínez Bonati se refiere en cuanto a enunciaciones apofánticas puras, se las pueden considerar como narración por su inserción en el discurso narrativo como partes de un todo que narra.

De ordinario la narración combina las distintas *modalidades*, aunque siempre «un fragmento textual presenta una dominante, pero cada uno de los movimientos es susceptible de contener al otro en un grado variable de integración; habremos de tener en cuenta esta distinción entre modos dominantes e integrados» (García Landa, 1998:326). Y siguiendo a Stanzel (1999) indica que, aunque cada obra tiene su fórmula narrativa propia, se pueden descubrir fórmulas características de un género o de un conjunto de obras (Stanzel, 1999: 75). El uso y la combinación de los *movimientos* dicen de un tipo de estética. «En el estudio de una obra concreta no es posible divorciar el estudio de su estructura del estudio histórico de las formas que hereda o transforma» (García Landa, 1998:326).

Nos inspiramos en el esquema que García Landa formula sobre la narración de acontecimientos, de palabras y de pensamientos. La óptica desde la que observaremos estas *modalidades* narrativas es la de determinar qué tipo de relación guardan con la construcción de la interioridad y qué implicaciones la vincula con la poética modernista.

5.5.1. Narración de acontecimientos

En cuanto fenómeno discursivo, la narración de acontecimientos tradicionalmente es la forma elemental donde arraigan las otras *modalidades*, siendo no sólo base de las demás sino también transición entre ellas. Se trata del «modo no marcado de la narración» (García Landa, 1998:326). Como dijimos anteriormente, no todas las *modalidades* narrativas que hemos mencionado son eminentemente narrativas, pero en este caso, la narración de acontecimientos es el modo narrativo por antonomasia. Obviamente al variar los fragmentos narrativos dentro de un texto, en ocasiones podríamos distinguir entre narración como modo dominante y narración como modo integrado. A veces la descripción se sitúa por encima de la narración como sucede en el relato lírico, pero en última instancia, como señala Martínez Bonati (1972), todos los estratos de la obra narrativa, incluso el discurso de los personajes descansa sobre el lenguaje narrativo del narrador, esto es, sobre frases narrativas del sujeto textual que proporcionan el necesario contexto narrativo al resto de las *modalidades* (Martínez Bonati, 1972:61).

No obstante, aun siendo la frase narrativa mimética la base de la narración, en el nuevo modo de narrar, otras *modalidades* como el diálogo o los pensamientos de los personajes, en ocasiones suplen o invaden de modo dominante el relato. Precisamente las nuevas técnicas de la interioridad se deslizan hacia el abandono de la narración de acontecimientos como modo dominante. En el caso del relato filmico abundan los diálogos en estilo directo, así como la descripción de espacios y actuaciones. El relato lírico presenta en mayor extensión los pensamientos en forma de disquisiciones embellecidas por encima del elemento propiamente narrativo que queda relegado radicalmente a modo de marco tremendamente adelgazado. En definitiva, la complejidad del nuevo relato invierte el convencional fundamento narrativo cuya dominante se presentaba en la narración de acontecimientos y sólo como complemento de carácter instrumentales contenía intercaladas la narración de palabras y pensamientos de los personajes o de otros sujetos discursivos. La inversión se da pues en que los fragmentos mayoritarios del discurso son aquellos que antes eran meramente accesorios, y cada elemento sea o no puramente narrativo colabora de modo radical a la reconstrucción de la *acción* sin necesidad del tradicional marco puramente narrativo.

5.5.2. Narración de palabras

Esta *modalidad* consiste en la inserción de las palabras del personaje dentro del discurso narrativo. Genette (1989) la clasificó en *discurso directo*, *discurso indirecto* —con su variante *discurso indirecto libre*— y *discurso narrado*. Al igual que la representación de los acontecimientos, «las modalidades de representación de palabras pueden ser más dramáticas o más narrativizadas» (García Landa, 1998:328) como sucede en la gradación que va del discurso directo en un extremo, hasta el narrado, en el otro. En el intervalo entre uno y otro extremo se dan cuatro submodalidades para intercalar en el texto discursos de otros interlocutores. La introducción de la palabra misma de los personajes determina «la peculiaridad fenoménica que ofrece la narración de palabras frente a la de acontecimientos: la identidad semiológica de lo narrado (las palabras del personaje) y el discurso narrativo posibilita una mostración “inmediata” del discurso del personaje. Es lo que se suele llamar *estilo directo*, y que aquí llamaremos por coherencia terminológica *discurso directo*. Esta peculiaridad justifica la separación metodológica hecha por Genette entre narración de palabras y narración de acontecimientos» (Genette, 1998:330). Entre una y otra submodalidad la diferencia es de grado, e indica que «las nociones de discurso indirecto y discurso indirecto libre son muy útiles, pero están separadas por una gradación y no por una frontera rígida. De hecho, lo mismo sucede entre el indirecto libre y el discurso directo, y entre el discurso narrado y el indirecto. En una caracterización teórica detenida, preferimos ver en el discurso directo y el discurso narrado los extremos de una gama que tiene infinitos matices» (Genette, 1998:330).

El relato del realismo modernista o fílmico al proponerse la mostración de los hechos con frecuencia acude al discurso directo para mostrar a los personajes en acción. Se trata de una técnica que refuerza el *showing* de la omnisciencia modernista. «Podemos colocar con Genette el límite de la mostración (*showing*), la menor distancia entre acción y discurso, en la narración de palabras en discurso directo. Esta mínima distancia se debe al hecho de que el material semiótico utilizado para transmitir el relato (el lenguaje) se encuentra también dentro de la acción, constituyendo un fragmento de ella que puede pasar a formar parte del discurso. Sólo la semejanza “natural” (en realidad, física) con la realidad designada parece ser una “mostración” aceptable para Genette» (García Landa, 1998:177). Friedman (1955) señala que en la “escena”, además del diálogo, lo realmente decisivo es el detalle concreto en un contexto espaciotemporal bien definido, donde la intervención del autor es ilícita (Friedman, 1955:153).

5.5.3. Narración de pensamientos

García Landa al recordar que «la novela es ya de por sí un género subjetivo, frente a la objetividad épica» (García Landa, 1998:339), proporciona la clave para entender que su comprensión pasa por el estudio de sus formas más características, aquellas «unidas a la representación de la experiencia subjetiva», añadiendo que «muchos tipos de narración de pensamientos son fenómenos restringidos a la narración literaria» (García Landa, 1998:339). El relato no es de por sí un género subjetivo como es la novela, sino que es un género más abierto pudiendo ser o no subjetivo. Pero el relato interior o el intelectual modernista guarda una cierta similitud con la novela en cuanto que se trata de un subgénero cuya peculiaridad consiste en que utiliza básicamente para su construcción estrategias de la voz interior.

Los pensamientos narrados son aquellos que a lo largo del discurso surgen del interior del personaje y de ordinario se distinguen de los fragmentos del narrador. Las formas lingüísticas utilizadas usualmente para distinguir las modalidades de narración de pensamientos son similares a las tradicionales para la narración de palabras. Las nociones con las que se clasifica el pensamiento narrado en el texto son las mismas que las empleadas para la palabra: discurso directo, discurso indirecto —e indirecto libre— y discurso narrado. Autores como Hansen, Bonheim, Genette, Lanser, entre otros, las aplican más o menos igual tanto a la narración de palabras como de pensamiento por la semejanza que el pensamiento guarda con el lenguaje hablado, pero no aciertan a describir la diferencia epistemológica y en su uso literario tampoco dan cuenta de sus implicaciones estéticas. García Landa (1998) realiza una refundición de las categorizaciones de autores varios. Cohn (1978) al realizar su estudio de los mundos interiores en la ficción narrativa contemporánea se separa de esta tradicional manera de analizar el pensamiento en la narración, como veremos. Para ambos hemos elaborado unas tablas descriptivas con sus categorizaciones y una breve explicación de cada una. A García Landa nos dedicaremos enseguida y la clasificación de Cohn la expondremos dentro de las estrategias de la narración de la interioridad.

Tabla 20: García Landa (1998): Movimientos narrativos

En esta tabla se presenta una clasificación de los movimientos narrativos según García Landa (1998).

MOVIMIENTOS NARRATIVOS, García Landa (1998)		
<i>Narración de ACONTECIMIENTOS</i>	<i>Narración de PALABRAS</i>	<i>Narración de PENSAMIENTOS</i>
Acontecimientos	Discurso narrado Discurso indirecto	Pensamiento narrado-indirecto
Descripción	Discurso directo	Pensamiento directo
		Monólogo interior
	Discurso indirecto libre	Pensamiento indirecto libre

García Landa coloca la narración de pensamientos como un *movimiento narrativo* y propone dentro de esta modalidad una clasificación de cinco tipos: de *pensamiento narrado-indirecto*, *pensamiento directo*, *monólogo interior*, *soliloquio* y *pensamiento indirecto libre*.

La polifonía de las voces interiores de personaje y narrador se realiza a través del intercambio de estas cinco submodalidades en el discurso. Las combinaciones y predominio significativo de unas sobre otras y el modo de intercalarse en el discurso no son histórica y estéticamente neutras, sino que guardan una relación estrecha de influencias y significaciones mutuas (García Landa, 1998:330). El relato modernista usa uno y otro para lograr sus fines estéticos y las técnicas desarrolladas son las propias del relato interior modernista (Cohn, 1978:138).

El *pensamiento narrado o pensamiento indirecto* puede aparecer tanto con narradores heterodiegéticos como homodiegéticos. Se trata simplemente de «la reproducción del aspecto verbal de los pensamientos» (García Landa, 1998:341). Pero lo verbal significa tan sólo una parte de la conciencia del personaje, pues como apunta Cohn y García Landa trae a su texto, «la vida psíquica, como señala Cohn, no se limita a la palabra interior, y no puede tratarse sólo con aquellos conceptos gramaticales» (García Landa, 1998:341). De aquí que la zona interior de sentimientos, fantasías, decisiones y otros, al no ser necesariamente verbales, no se podrían recoger plenamente con esta forma de representación discursiva. El *pensamiento narrado* es análogo al discurso indirecto o narrado, pero con la obvia y radical diferenciación de que no aparece introducidos por verbos de habla sino de pensamiento, y éstos no son verbos de comunicación, al ser el pensamiento de naturaleza inmanente y ajeno a toda finalidad comunicativa. Esta distinción entre la representación del habla y la del pensamiento, es de importancia justo por esta característica exclusiva de la interioridad del pensamiento.

Lo que nos interesa resaltar de esta submodalidad es que pretende presentar una realidad del personaje que pertenece a su interioridad, pero el pensamiento no es la totalidad de la interioridad, como ya se vio. Por un lado, se presenta mediante el filtro de la formulación verbal —en la narrativa siempre es así— y por otro, y —esta es la cuestión— se percibe una consideración del mundo interior racionalizada, incluso los sentimientos y percepciones, se presentan filtrados con la lucidez del entendimiento que los presentan verbalizados. Precisamente lo que sucederá posteriormente con el monólogo interior y otras formas de presentar la interioridad es que al igual que sucede en el mundo interior, lo representado es en ocasiones confuso, o no tiene siempre la cadencia lógica de la frase que filtra lo comprensible y deja fuera lo que no es racional. Los sueños, los afectos, los temores y la riqueza de la mente

a veces supera los verbos de pensamiento y de percepción, y se ha de abandonar a otras técnicas que simulan lo que en el interior del personaje puede suceder. Quizás por eso Genette señala que los pensamientos no verbales son más bien narración de acontecimientos (Genette, 1989:42). Pero analizar esto nos desviaría de nuestro tema.

El *pensamiento narrado*, sin embargo, se considera como una «forma clásica de exploración de la conciencia del personaje» (García Landa, 1998:341), equivalente a lo que Cohn denomina *psycho-narration* o *self-narration*. Esta presentación de los pensamientos es la que hallamos en la novela psicológica tradicional. La narrativa moderna que arranca con Cervantes, y se desarrolla pasando por el romanticismo y el realismo comienza a usar esta técnica de modo esporádico o puntual y desembocará en la novela psicológica decimonónica, precedente directo de la Modernista y la interior. El uso del *pensamiento narrado* ya es un indicio del interés por los interiores, pero como ya quedó dicho tal subjetividad es una versión narrativizada de los sentimientos y pensamientos, no necesariamente el todo psicológico que constituye la interioridad. Mencionando a Cohn, García Landa apunta que «en esta técnica es evidente y fundamental la actividad del narrador, analizando e interpretando los pensamientos del personaje además de informarnos sobre ellos» (García Landa, 1998:342). Entre las actividades del narrador corresponde la de resumir, comprender y abstraer, permitiendo «una profundidad de reflexión y de análisis mucho mayor que la de técnicas más dramáticas» (García Landa, 1998:342). Frente al pensamiento narrado el pensamiento directo revela dramáticamente aquello que el narrado presenta con el comentario y análisis del narrador (García Landa, 1998:342).

En cuanto al *pensamiento directo* y el *monólogo interior*, hemos de señalar que García Landa los engloba dentro de un mismo apartado. El *pensamiento directo* manifiesta directamente el pensamiento de un personaje dentro de un texto de otra modalidad narrativa, y suele aparecer marcado entre comillas, aunque no siempre. Pretende imitar el lenguaje interior, y su diferencia esencial con el monólogo interior es que mientras que en pensamiento directo éste aparece inserto en una narración marco, en el monólogo interior la única mente que presenta es la del personaje. García Landa presenta el *monólogo interior* como algo más que una técnica narrativa y, con Cohn, afirma que es un género narrativo independiente. Al ser éste una técnica propia del relato interior y paradigma del modernismo, dejamos su desarrollo para el apartado dedicado a esta estrategia de la narración interior.

La diferencia entre el *pensamiento directo* y el *pensamiento narrado* o *indirecto* es que el primero «se ata a la exposición literal de la superficie verbal o sensorial de la conciencia»,

mientras que el segundo «interpreta palabras, impresiones sensoriales, emociones, inclinaciones, en un análisis total de la vida psíquica del personaje» (García Landa, 1998:342).

Aunque García Landa deja su análisis del *pensamiento indirecto libre* para el final, nos parece apropiado adelantarlo por su parentesco con el *pensamiento narrado* y el *pensamiento directo*, pues constituye una forma intermedia entre ambos. «La diferencia entre el pensamiento indirecto y el indirecto libre es también la ausencia en el último de verbos introductorios (de actividad mental en este caso)» (García Landa, 1998:349). Se trata de la transformación de un pensamiento en narración en tercera persona. Asume de Bonheim (1982:66) los nueve tipos de señales que marcan el pensamiento indirecto libre: «la puntuación, los *verba dicendi*, el tiempo verbal, la persona pronominal, la deixis temporal y la espacial, las idiosincrasias fonológicas, gramaticales o léxicas del personaje» (García Landa, 1998:349). Tales señales se dan en cada idioma según su propio carácter específico. No obstante, las dos básicas es la persona pronominal en tercera persona y el tiempo pasado propio de la narración. Es lo que Cohn denomina *monólogo narrado*. Se trata de una técnica que es moneda corriente en la narrativa del siglo XX.

La utilidad del *estilo indirecto libre* reside en que «permite reflejar, de forma convincente y vivaz, el pensamiento del personaje sin prescindir de la tercera persona del narrador» (Villanueva en Mayoral, 1990:23). El uso de esta forma nos parece que se relaciona más con el tono que se da al texto, que a la intención de mostrar el interior del personaje. El efecto de este procedimiento puede ser variado, a veces produce ironía, hilaridad, acercamiento del personaje mediante la eliminación esporádica del narrador, entre otras posibilidades, que vienen determinadas en cada caso por el contexto.

En cuanto al *soliloquio* García Landa afirma que es «una combinación de características del monólogo interior y del discurso narrativo coloquial: una mayor coherencia e inteligibilidad que el primero, y una asociación de ideas extrañamente libre para el segundo» (García Landa, 1998:347). En principio, el pensamiento no tiene una finalidad comunicativa, como mencionamos. Ni siquiera es comunicación consigo mismo. Pero el soliloquio es una forma de simulación de comunicación en la que se pretende transmitir el acto mismo de pensar en una especie de dramatización. El lector se convierte en espectador del proceso meditativo del personaje. En este caso en que parece que el personaje habla consigo mismo de alguna manera cuenta con un auditorio. Es pues una técnica ecléctica, que tiene su interés para explicar el modernismo en algunos de sus relatos interiores, intelectuales o líricos.

5.5.4. Narración de la interioridad

A lo largo del siglo XX, el fenómeno de la interiorización en la ficción narrativa ha llevado al desarrollo de algunos métodos para el estudio de los procedimientos que reproducen los aspectos de los procesos interiores. Esta modalidad de narración no aparece así formulada en García Landa. La añadimos porque nos parece de gran interés presentar la tipología realizada por Dorrit Cohn (1978) y mencionar la propuesta realizada por Anderson Imbert (1979) a propósito del cuento literario en su presentación de los mundos psicológicos.

Dorrit Cohn en *Transparent minds* (1978), obra en la que analiza el proceso de interiorización de la novela occidental de principios del siglo XX, realiza una tipología de los modos de representación de la conciencia, de indudable valor y operatividad. En las siguientes tablas se presenta una clasificación de narraciones interiores en contextos de 1ª y 3ª persona según la autora.

Tabla 22: Dorrit Cohn (1978): Tipología en contextos de 1ª persona

<i>FIRST-PERSON CONTEXTS —homodiegetics or autodiegetics narrators—</i> CONTEXTOS EN PRIMERA PERSONA —narradores homodiegéticos o autodiegéticos—			
	<i>UNPROBLEMATIC</i> APROBLEMÁTICO	<i>PROBLEMATIC</i> PROBLEMÁTICO	
<i>CHRONOLOGICAL</i> CRONOLÓGICO	<i>Autobiographical narrative</i> (self-narration) Narración autobiográfica	<i>Autobiographical monologue</i> Monólogo autobiográfico	<i>AUTOBIOGRAPHICAL</i> AUTOBIOGRÁFICO
<i>UNCHRONOLOGICAL</i> NO CRONOLÓGICO	<i>Memory narrative</i> Memoria narrada	<i>Memory monologue</i> Memoria en monólogo	<i>MEMORY</i> MEMORIA
	<i>NARRATIVE</i> NARRACIÓN	<i>MONOLOGUE</i> MONÓLOGO	

Tabla 23: Dorrit Cohn (1978): Tipología en contextos de 3ª persona

<i>THIRD-PERSON CONTEXTS —heterodiegetics narrators—</i> CONTEXTOS EN TERCERA PERSONA —narradores heterodiegéticos—			
	<i>CHARACTER MIND</i> CARACTERES	<i>MONOLOGUE</i> MONÓLOGO	
<i>NARRATIVE</i> NARRACIÓN	<i>Psycho-narration</i> Psiconarración	-	<i>Narrated monologue</i> Monólogo narrado
<i>QUOTED</i> CITADO	-	<i>Quoted monologue</i> Monólogo citado	-

Distingue tres modos fundamentales en contextos de narrador en tercera persona —*third-person contexts*— y cuatro en contextos de narrador en primera persona —*first-person contexts*—. Los tres modos de narrador en tercera persona o heterodiegético son: 1. *Psycho-narration* —psiconarración—: se trata del reporte del narrador sobre los caracteres de los

personajes y sus motivaciones al actuar. 2. *Quoted monologue* —monólogo citado—: correspondiente, aunque no del todo narrado—: equivalente a estilo indirecto libre. 3. *Narrated monologue* —monólogo narrado—. En contextos de narrador en primera persona —homodieéticos o autodieéticos— Cohn identifica cuatro tipos haciéndolos depender de dos factores, si el orden de los acontecimientos rememorados sigue o no un orden cronológico, y si los acontecimientos rememorados son problemáticos o no, es decir, si presentan algún tipo de anomalía respecto al acontecimiento objetivo que se narra. Así los cuatro modos serían los siguientes: 1. *Autobiographical narrative* —narración autobiográfica—, combinación de situación no anómala y asunción del orden cronológico retrospectivo, como sucede en *David Copperfield* (1850) de Charles Dickens; 2. *Autobiographical monologue* —monólogo autobiográfico—, son casos en los que siguiendo el orden cronológico, se presentan situaciones paradójicas o envueltas en misterio, como en el cuento de Edgar Allan Poe *Tell-Tale Heart* (1845) —*El corazón delator*—; 3. *Memory narrative* —memoria narrada—, el orden cronológico se presenta trastocado más la situación narrativa es regular, como sucede en *The Good Soldier* (1915) —*El buen soldado*— de Ford Madox Ford; 4. *Memory monologue* —memoria en monólogo rememorado—, son aquellos relatos en los que la situación anómala se combina con desajustes cronológicos, como sucede en *The Sound and the Fury* (1929) —*El ruido y la furia*— de William Faulkner.

Anderson Imbert al hablar de los procesos mentales en el cuento, afirma que aunque la novela se presta más al análisis psicológico mientras que el cuento se fija más en la trama, «hay cuentistas que analizan los sentimientos, deseos e ideas de sus personajes» y concluye que en definitiva «las técnicas literarias son las mismas en la novela que en el cuento» (Anderson Imbert, 1992:209).

Ciertamente el relato modernista utiliza métodos de reproducción de la interioridad haciendo uso de las mismas técnicas que las novelas. En este sentido, se podría decir que el género del cuento en este periodo se expande en su intencionalidad estética. Como vimos su estructura se transforma: el eje de la *acción* se traslada al *discurso*. Una de las manifestaciones del cambio consistió en que asume técnicas narrativas para dar cuenta de los procesos psíquicos de los personajes. En el siglo XIX con el cultivo de una narrativa realista se gesta un creciente interés estético por describir y mostrar la complejidad de los personajes. La atención a los conflictos psicológicos llevará al desarrollo de procedimientos para referir los fenómenos psíquicos.

Anderson Imbert en un intento de describir las técnicas propias del XIX distingue: el *informe del narrador psicológico*, la *introspección* y el *análisis interior indirecto* (Anderson Imbert, 1992:217).

Tabla 21: Anderson Imbert (1979): Técnicas interiores

En esta tabla se muestra la clasificación de técnicas interiores posibles según Anderson Imbert (1979).

TIPOS DE TÉCNICAS INTERIORES, Anderson Imbert (1979)	
TRADICIONALES —hasta 1910—	INNOVADORAS —a partir de 1910—
Informe del narrador psicológico en 3ª persona	-
La introspección en 1ª persona	Monólogo interior directo en 1ª persona
El análisis interior en 1ª en contexto 3ª	Monólogo interior narrado 1ª en contexto 3ª

El *informe del narrador psicológico* consiste en un narrador omnisciente o casi omnisciente que «a espaldas del personaje, habla de él con el lector» (Anderson Imbert, 1992:218) y le da cuenta de su conducta y sus móviles logrando mostrar al personaje en su vertiente no sólo de acción sino de intención. Se refiere a él en tercera persona y muestra sus interioridades empleando el *discurso indirecto*. Al ser un narrador omnisciente o casi omnisciente accede a todos los rincones tanto de la trama como de la psique de los actores y ofrece todos los detalles necesarios para que el lector entienda al personaje. El narrador parece arrogarse la autoridad de un psicólogo y presta su interpretación con un discurso objetivo y racional. Pone como ejemplo a Dostoievski y a Groussac.

La *introspección* usa de la primera persona gramatical a modo de autobiografía. Siempre «hay un personaje que se autoanaliza con perfecto dominio de sí en una introspección bien formulada» (Anderson Imbert, 1992:218). Recurre con frecuencia al monólogo —no el monólogo interior que muestra la mente y del que hablaremos— sino como una autocontemplación que comunica una interioridad elaborada y trabajada lingüísticamente. «todo el cuento es una larga introspección: un yo desligado de las cosas, casi pura subjetividad, ausculta su corazón y se confiesa. A veces, como si su conciencia fuera un espejo, reflexiona sobre su mente en el instante de auscultar el corazón» (Anderson Imbert, 1992:218). Se trata de incisos de soliloquio interior para sacar a la luz pensamientos puntuales de los personajes, pero aún no se presencia la interioridad en su mismo fluir. Presenta como ejemplo un cuento de Eduardo Wilde.

Y, por último, el *análisis interior indirecto* donde se comienza a observar, en «suave transición», los pensamientos no formulados del personaje, que derivará en el *monólogo interior narrado*. Es una técnica a caballo entre lo tradicional y lo innovador con la que el escritor ya penetra en las zonas interiores del pensar. El narrador, aún omnisciente, en cierto modo parece identificarse con el personaje y lo comprende desde él mismo, a diferencia del

narrador psicólogo mencionado. Se sigue refiriendo a él en tercera persona. Sugiere lo que el personaje diría si su interioridad se expresara. «Como en esa zona no hay todavía palabras, el narrador presta al personaje sus palabras y así lo ayuda a expresarse» (Anderson Imbert, 1992:219), haciendo uso de los *verba dicendi* propios del discurso indirecto, e incluso con la licencia de la intervención hermenéutica de lo que acontece. Es un puente hacia las técnicas innovadoras, pero aún permanece totalmente en la zona clásica de la verbalización lógica.

A estos tres procedimientos que Anderson Imbert infiere como técnicas de la interioridad de la producción anterior a 1910, se añaden aquellas técnicas innovadoras posteriores a ese año. La clave de esta innovación es la crucialidad del personaje y de su mundo interior: «He aquí un cuento sumido en la subjetividad de un personaje» (Anderson Imbert, 1992:220). La forma que asume la voz al manifestar esta interioridad es la del monólogo interior en una doble versión: la del *monólogo interior narrado* y la del *monólogo interior directo*.

El *monólogo interior narrado* equivale al *Narrated monologue* de Cohn. Se conoce también como discurso indirecto libre, y es el *pensamiento indirecto libre* al que García Landa se refirió. El narrador, omnisciente y usando la tercera persona, consigue el efecto de mostrar lo que sucede en la mente del personaje. «El narrador rinde ese ineludible monólogo, no en su propio estilo narrativo, sino en el habla del personaje mismo; esto es, en el habla que el personaje usaría si en vez de pensar en silencio pensara en voz alta» (Anderson Imbert, 1992:222). A través de este tipo de monólogo se proporcionan los pensamientos, las emociones y palabras sin que el narrador parezca intervenir, con una con el mismo habla y entonación del personaje. Se suprimen las fórmulas introductorias y el tránsito de la voz de narrador a la del personaje se realiza en el discurso de dos maneras: o bien, «el narrador, al imitar a su personaje, se identifica con él, se convierte en él, y en ese caso el monólogo es lírico» o en un segundo caso, «el narrador se distancia del personaje, se burla de él, y este otro tipo de imitación es irónico» (Anderson Imbert, 1992:223). Se trata de un uso del monólogo interior que es capaz de poner el tono al relato, al tener una mayor capacidad de ambigüedad que el monólogo interior directo. Pone como ejemplo un fragmento de cuento de Federico Peltzer.

Al comparar la técnica clásica del *análisis interior indirecto* y la novedosa del *monólogo interior narrado*, afirma que «lo que hace que una técnica sea tradicional y otra innovadora no es el aparato gramatical, sino el nivel de subjetividad: en la primera, la subjetividad discurre de un modo más o menos lógico; en la segunda, desatina en frases más o menos incoherentes» (Anderson Imbert, 1992:220)

El *monólogo interior directo* es aquel que parece brotar del fondo del personaje. Se caracteriza por «hacernos creer que se ha emancipado de la autoridad del narrador para saltar

de golpe a la narración y ocupar el primer plano» (Anderson Imbert, 1992:223). El narrador ya no es omnisciente ni usa de la tercera persona, pues la voz corre a cargo directamente del personaje que relata desde su interior en primera persona. «El narrador disimula su presencia y en cambio simula que el personaje esté en plena rumia mental» (Anderson Imbert, 1992:223). Aun así, el personaje no habla ni piensa para nadie, lo hace silenciosamente, sin destinatarios. Este procedimiento es el equivalente al monólogo interior de García Landa.

Los procedimientos que instaura el relato que el crítico argentino propone tras el año 1910, se viene dando en el cuento literario español ya antes de ese año y baste ver el rendimiento cuentístico de Unamuno, Baroja, Valle-Inclán y otros autores. La narrativa en general de estos mismos autores es igualmente acreedora de esos procedimientos que Anderson Imbert propone como posteriores a 1910.

5.6. TONO: cómo se narra

El tono es la repercusión estético-afectiva que se genera como consecuencia de una determinada actitud de la voz con respecto a lo narrado. Es una categoría de importancia porque es lo que suele percibirse de manera espontánea previamente a todo análisis discursivo. Se encuentran multitud de adjetivos para calificar la extensa gama de tonos de innumerables maneras, e incluso en un mismo texto se combinan y se supeditan en pos de efectos globales o parciales. Se habla de tono irónico, elocuente, sentimental, humorístico, intimista, didáctico, emotivo, solemne, asertivo, preceptivo, evocador, dramático, terrorífico, de suspense, condescendiente, sarcástico, intrigante, cómico, despectivo, absurdo, serio, amistoso, clasista, simplista, idiota, tosco, cordial, lastimero, agresivo, formal, informal, sombrío, popular, amoroso, informativo, científico, filosófico, etc. Se suele tratar de un juicio genérico que conceptualiza un fragmento de la obra o la obra completa en cuanto a la vibración emotiva que el relato emite y el lector capta. Nos resulta curioso que a una categoría de la importancia del tono, no se le haya dedicado la atención teórica suficiente en la narratología, para intentar definir su estatus, en qué niveles se encuentra, cómo se manifiesta, qué función tiene y cuáles son sus implicaciones macrotextuales.

El tono es un aspecto determinante de la voz. No se contiene ni en la *acción*, que no varía aun cambiando el tono, ni en el *relato*, pues no es decisivo para la composición del texto. Sí que observamos que el tono general de una obra se realiza en la concreción de la suma de fragmentos contruidos por la voz que pueden variar de tono o incluso simular no tener tono alguno. El tono se vincula a la intencionalidad del sujeto textual, y se consigue mediante los mecanismos de la voz. Estos mecanismos se hayan insertos igualmente en el discurso y se constituyen también mediante el estilo, o dicho de otra manera, mediante las figuras retóricas

empleadas, que pertenecen a la construcción puramente lingüística del discurso textual. De ahí que los procedimientos léxicos, gramaticales, semánticos, fonéticos, que la voz utiliza orientan el texto hacia la construcción del mundo ficcional otorgándole su inconfundible tono.

Anderson Imbert distingue entre tono y atmósfera. El primero lo compara con una cuerda, siendo el tono metafóricamente «la íntima vibración del narrador» (Anderson Imbert, 1992:86); el segundo es a modo de «una masa de aire» siendo «la del envolvente e irradiante sentimiento del narrador» (Anderson Imbert, 1992:86). El tono viene definido, según Anderson Imbert, por el estado de ánimo del narrador y su actitud hacia el relato. «La actitud del narrador está controlada por el punto de vista que seleccionó y, a su vez, controla la organización de todos los componentes del cuento» (Anderson Imbert, 1992:86). La atmósfera se haya vinculada más a las coordenadas espacio temporales en la que se desarrolla la *acción*. La diferencia entre tono y atmósfera obedecería a que «quizá el tono surge directamente de lo más hondo de la personalidad del narrador» mientras que «la atmósfera surge de esa zona más superficial que responde a los estímulos sensoriales» (Anderson Imbert, 1992:87).

Aquí nos interesa el tono por estar vinculada a la voz del sujeto textual. Es un instrumento que colabora directamente a la construcción progresiva del efecto global del relato y en algunos casos instauro el subgénero al que pertenece, como sucede por ejemplo en el caso de la narración lírica, la interior o en los relatos de misterio. La textura tonal corre a cargo de la instancia narrativa en cualquiera de sus posibilidades, porque «el punto de vista del narrador protagonista o testigo se presta a la unidad tonal pero también el narrador omnisciente puede lograrla, sea porque mantiene el mismo temple del primero al último renglón, sea porque acompaña a un personaje central y nos resume y muestra lo que la sensibilidad de éste percibe» (Anderson Imbert, 1992:87).

Un factor que influye en el tono es el ascendente del narrador respecto a los personajes y a lo relatado. «Todo esto es importante, pues de la situación del narrador dependerá el tipo de narración que se escriba» (Gullón, 1976:23). La relación de cercanía o distancia de entusiasmo, acogida o rechazo del narrador sobre los personajes y los hechos marcan el resultado global de la narración. «Valle Inclán expresó con característica precisión que según se viera a los personajes desde abajo, a su nivel, o desde arriba, se lograría una obra distinta; distinta en clase o subgénero» (Gullón, 1976:23). Los parámetros en los que se mueve esta función van desde la ironía, la burla, la conmisericordia, el afecto o el desprecio, hasta la neutralidad aséptica pretendida de la omnisciencia. Todos los efectos son oficio del tono que crea la voz. «Los adjetivos para clasificar los tonos son innumerables: se habla de cuentos sentimentales e

intelectuales, cómicos y solemnes, alegres y tristes, moralizantes y cínicos, trágicos y grotescos... Así hasta que se agoten las referencias al carácter del narrador» (Gullón, 1976:87).

Un cambio de tono es capaz de introducir una obra por derroteros estéticos y subgéneros narrativos distintos. «En el siglo XIX, el narrador que está fuera ve a los personajes desde lo alto, lo que no quiere decir [...] que no sienta simpatía por ellos y no se esfuerce por comprenderlos y por hacerlos comprensibles» (Gullón, 1976:23). El tono es de pertinencia estética parangonable a la de las instancias, personas o perspectiva. Además de los subgéneros, el tono determina algunas técnicas de la voz como el narrador no fiable, la yerma mirada de la cámara, el ambiente intimista de la novela interior y de la lírica.

Al ser innumerables las posibilidades descriptivas del tono, en esta tabla se presenta algunos tipos sistematizados según la cualidad, la relación respecto a los personajes, la distancia de la voz respecto a la diégesis y respecto al conjunto.

Tabla 24: Tono: cómo se narra

TIPOS DE TONO			
<i>Cualidad</i>	<i>Relación de la voz respecto a los personajes</i>	<i>Distancia de la voz respecto a la diégesis</i>	<i>Respecto al conjunto</i>
Positivo	Respeto / Admiración / Desprecio	Ajeno/Propio	Dominante
Desfavorable	Empatía / Indiferencia / Antipatía	Vivencial/Distante	Integrado
Neutro	Superioridad / Igualdad / Inferioridad	Etc.	Intermitente
Etc.	Etc.		Etc.

*

*

*

6. LAS ESTRATEGIAS DE LA VOZ

A estas alturas del estudio resultará útil señalar un elenco de las estrategias narrativas generadas por la voz de aquella novedosa forma de narrar de principios de siglo XX. Los procedimientos discursivos que se presentan como innovadores significaron algo nuevo y distinto a la tradición mimética realista que venía siendo el modo vigente de relatar durante el siglo XIX. Como ya se ha señalado en un capítulo anterior, la *estética de la interioridad* inaugurada con el modernismo se manifiesta en las obras a través de procedimientos y técnicas novedosas que marcaron esta etapa de la historia literaria, y que, aunque la interioridad haya estado presente en un número considerable de textos a lo largo de la historia, se convierte en clave del modo de narrar a partir de principios de siglo XX.

Martínez García señala que «uno de los rasgos definitorios de la narrativa del siglo XX» es «su inclinación a crear dispositivos cada vez más complejos y singulares para el despliegue de la voz y de la perspectiva en la ficción» (Martínez García, 2002:98). Indica cuatro procedimientos de la voz en la narrativa contemporánea: los *límites de la omnisciencia*, el *narrador equívoco*, la *perspectiva relativista* y las *paradojas de la voz interior*.

En *Los límites de la omnisciencia* amplía el concepto de omnisciencia mostrando la novedad de lo que aquí llamamos la omnisciencia modernista, y se refiere a la narrativa del *mostrar* a modo de cámara que sustituye a la omnisciencia cognoscitiva del realismo. En *El narrador equívoco*, presenta un nuevo tipo de narrador al estilo del *unreliable narrator* de Booth que rompe con la convenciones del narrador estereotipado decimonónico presentándose con poca fiabilidad por medio de la ironía, la parodia o la autocrítica. *El perspectivismo relativista* lo describe como correlato narrativo de la crisis de verdades ante a la instauración de una relatividad epistemológica manifestada literariamente en el despliegue narrativo de las voces interiores y sus posibilidades. En *paradojas de la voz interior* desvela el monólogo interior como culmen de la interiorización de la voz a la vez que se constituye en una modalidad que da muestra de la nueva visión de la narrativa de ficción en la que se asume totalmente la puesta en duda de toda realidad verosímil. Es del todo inspiradora la propuesta de Martínez al proponer la voz como el eje del cambio.

En este último capítulo hemos elaborado un elenco de estrategias de la voz en una doble vertiente: por un lado, mencionamos aquellas que supusieron una novedad respecto a la narrativa anterior y por eso las consideramos de matriz modernistas y muestra de la renovación narrativa cambiosecular, y por otro, aquellas que a la vez se presentan como estrategias de la voz interior, asumiendo en uno tanto el carácter modernista como la interioridad.

Tabla 25: Estrategias de la voz

En la siguiente tabla se presentan algunas estrategias de la voz —primera columna— según la subcategoría —segunda columna— de cada virtualidad de la voz —tercera columna.

	ESTRATEGIAS DE LA VOZ	
<i>ESTRATEGIAS</i>	<i>Subcategorías</i>	<i>Categorías de la voz</i>
<i>Autor ausente y narrador silenciado</i>	Narrador extradiegético	Instancia narrativa
<i>Poética del personaje</i>	Personaje narrador y focalizador	
<i>Narradores autodiegéticos</i>	1ª persona — Narrador homodiegético	Personas gramaticales
<i>Autodiégesis interior</i>	1ª persona — Autobiografía	
<i>Heterodiégesis vivencial</i>	3ª persona — Narrador heterodiegético	
<i>Perspectiva interior</i>	Sujeto focalizador: - Modos de focalización: omnidiegética, completa, retrospectiva, causal	Perspectiva
	<i>Focalización polifónica</i>	
<i>Omnisciencia modernista</i>	Gestión: conocimiento intradiegético, externo, presencial temporal y causal	Gestión y juegos de información
	Juego de información: N=P, L=N	
<i>El narrador no fiable</i>	Gestión: conocimiento -	
	Juego de información: N<P, L>N	
<i>Palabra directa del narrador o del personaje</i>	Discurso directo —de García Landa— (diálogos)	Modalidad narrativa
<i>Pensamiento directo del narrador sobre el personaje</i>	Pensamiento directo —de Gª Landa—	
	Pensamiento indirecto libre —de Gª Landa—	
	Introspección —de Anderson Imbert—	
	Psiconarración y monólogo citado —de Cohn—	
<i>Monólogo interior</i>	Monólogo interior —de García Landa—	
	Monólogo interior directo y narrado —de Anderson Imbert—	
	Monólogo autobiográfico —de Cohn—	
	Memoria narrada y en monólogo —de Cohn—	

<i>Interior</i>	-	Tono
<i>Reflexivo</i>	-	
<i>Lírico</i>	-	
<i>Tono fantasioso</i>	-	
<i>Tono triste, decepcionado, trágico, amargo</i>	-	
<i>Tono misterioso o terrorífico</i>	-	
<i>Tono morboso</i>	-	
<i>Lírico</i>	-	

6.1. ESTRATEGIAS DE LAS INSTANCIAS NARRATIVAS

ESTRATEGIA	SUBCATEGORÍA
<i>Autor ausente y narrador silenciado</i>	Narrador extradiegético
<i>Poética del personaje</i>	Personaje narrador y focalizador

Autor ausente y narrador silenciado

El autor desaparece visiblemente del relato, ya no se encuentran aquellas manifestaciones del autor que en muchos cuentos se hacía sentir con intromisiones al texto o comentarios aclaratorios. El narrador se sume en una observación discreta y simula ser transparente. Lo que interesa mostrar son los hechos, los personajes en su hacer. El silenciamiento del narrador es un procedimiento que acompaña a la estética del *showing*, de la que fue precursor Flaubert. James la acogió como sustento teórico de su concepción narrativa. La retirada del autor en el discurso y la aparición de un narrador sigiloso, que sólo muestra lo que ve a modo de cámara, es propio del relato filmico. «La concepción de narración impersonal es adecuada para explicar casos en que el narrador es tan transparente y las señales de su enunciación en el texto tan tenues, que lo imaginamos, en la lectura, como u fantasma del autor, una imagen casi superpuesta, casi coincidente» (Reyes, 1984:98).

En ocasiones, este «narrador interno puede presentarse como testigo, como alguien que, a diferencia del narrador-personaje, presencia los sucesos sin participar en ellos» (Gullón 1976:24). Escondido tras unos ojos o una conciencia silente que refiere sin juzgar ni manipular los hechos en una pretendida asepsia en la que el lector queda a expensas de componer lo proporcionado en el texto.

Martínez García advertía que «en la ocultación del narrador que se retira, dejando sólo al lector ante el mundo narrado, reside uno de los rasgos más representativos de la nueva

relación que aquél instituye, inhibiéndose del antiguo pacto de confianza que garantizaba al receptor de la novela un sentido aplazado pero certero al argumento que leía, y una serie de indicios —diseminados en injerencias y comentarios— que guiaban y orientaban su lectura» (Martínez García, 2002:212).

Esta técnica aparece en relatos de tipo fílmico y de corte mimético realista de Blasco Ibáñez, Fernández Flórez, Trigo, los Álvarez Quintero, M. Machado, Azorín y en algunos relatos puntuales de los autores propuestos en este trabajo.

Como ilustración de este tipo de estrategia proponemos este fragmento del cuento “Sancha” de Blasco Ibáñez:

«Sancha era una serpiente pequeña, la única amiga que le acompañaba. El mal bicho acudía a los gritos, y el pastor, ordeñando sus mejores cabras, le ofrecía un cuenco de leche. Después, en las horas de sol, el muchacho se fabricaba un caramillo cortando cañas en los carrizales y soplab dulcemente, teniendo a sus pies al reptil que enderezaba parte de su cuerpo y lo contraía como si quisiera danzar al compás de los suaves silbidos. Otras veces el pastor se entretenía deshaciendo los anillos de Sancha, extendiéndola en línea recta sobre la arena, regocijándose al ver con qué nerviosos impulsos volvía a enroscarse».

Blasco Ibáñez, “Sancha”

Personaje narrador y focalizador

El personaje se convierte en la fuente discursiva del relato. Es el sujeto textual que narra. «De ente ficticio y pieza del engranaje de la ficción, el personaje-narrador se convierte en vía de acceso cognitivo a la realidad» (Martínez García, 2002:216). Esto se realiza siendo el personaje la instancia narradora, pues «el narrador tipo del ideal objetivista correlativo de las visiones deterministas propias de la novela del siglo XIX se vuelve inadecuado para expresar el relativismo subjetivo modernista y el principio de indeterminación que invade la novela del siglo XX» (Martínez García, 2002:211).

El gusto del personaje como narrador o focalizador es una técnica usada por los modernistas en su afán por presentar la historia en su mismo contar. Es lo que inaugura la *Poética del personaje* con relatos de narrador homodiegético o autodiegético, o de narrador heterodiegético y a la vez intradiegéticos, es decir, inserto en la historia como personaje secundario pero narrador. Martínez afirma que «en las situaciones narrativas que optan por dar la voz al personaje se abren dos posibilidades en cuanto al modo de representación de esa voz: o bien el personaje asume la función de narrador y actúa como tal» o bien «el personaje no es consciente de su funcionalidad narrativa pues otro transcribe por él esa voz interior por la que transcurren sus pensamientos» (Martínez García, 2002:218). El monólogo interior es consecuencia de esta situación narrativa, técnica que se ha «considerado como uno de los modos

más emblemáticos de la representación de la subjetividad de la modernidad» (Martínez García, 2002:218).

El personaje además de tener la posibilidad de convertirse en sujeto narrador también puede ser sujeto focalizador y esto se realiza cediéndole la palabra con diálogos —se les deja hablar y así se les conoce— o también a través de la narración de sus pensamientos. En estas técnicas entran en juego la combinación de posibilidades de la perspectiva, así como las de modalidades narrativas como la focalización interior y en las técnicas del monólogo interior y del pensamiento indirecto libre.

Como ejemplo de este proponemos primero un fragmento del relato “Hogar triste” de Baroja, donde un narrador heterodiegético relata desde la visión de una mujer pobre que tristemente se traslada de casa.

«Durante toda la mañana estuvieron esperando en la casa nueva a que llegara el carro de mudanzas, y por la tarde, a eso de las cinco, se detuvo junto al portal. Los mozos subieron a trompicones los pobres trastos, aprisa y corriendo, y, en la precipitación, rompieron el entredós de la sala, el mueble que más se estimaba en el hogar modesto, y un cristal de la puerta de la alcoba. El carretero pidió tres duros en vez de dos, que era lo convenido, porque, según dijo, los muebles no cabían en un carro pequeño, y los mozos soltaron unas cuantas groseras pullas, porque no les daban bastante propina»

Baroja, “Hogar triste”

En este otro ejemplo el narrador es autodiegético y la visión se da desde sí mismo:

«Precedido por el labriego que había venido a buscarme, comenzamos a internarnos en el monte. Yo montaba en un viejo caballo, que iba tropezando a cada momento. El camino se dividía en unos sitios en estrechísimas sendas, terminaba a veces en prados cubiertos de hierba amarillenta [...]. Oscureció, y seguimos marchando. Mi guía encendió un farol» “Noche de médico”, Baroja.

La *poética del personaje* a través de la preeminencia de un personaje narrador o focalizador es una técnica muy recurrida por los autores modernistas. La mayoría de los relatos utiliza esta técnica. Aunque no es totalmente nueva, se instala en el relato modernista con la naturalidad de lo que es propio y común.

6.2. ESTRATEGIAS DE LAS PERSONAS GRAMATICALES

ESTRATEGIA	SUBCATEGORÍA
<i>Narradores autodiegéticos</i>	1ª persona — Narrador homodiegético
<i>Autodiégesis interior</i>	1ª persona — Autobiografía
<i>Heterodiégesis vivencial</i>	3ª persona — Narrador heterodiegético

Narradores autodiegéticos, Autodiegesis interior y Heterodiegesis vivencial

El giro hacia la interioridad que la narrativa experimentó en la última década del siglo XIX, «se dio en diversos niveles de la obra literaria, y el más notable, por lo visible, se halla en la marcada preferencia por los narradores autodiegéticos» (Santiáñez, 2002:248). Los narradores omniscientes del realismo y su pretendida presentación abarcante e imparcial de la realidad a modo de un semidios, deja paso a la perspectiva subjetiva, dotando al relato de profundidad psicológica con unos modos de escritura interioristas. El relato autodiegético cumple a la perfección una de sus posibles funcionalidades, que consiste en presentar un mundo subjetivizado, donde «importa menos la supuesta fidelidad a la realidad «externa» al narrador que la articulación diegética de tal realidad» (Santiáñez, 2002:249). Se da, por tanto, a nivel de las instancias narrativas, una confirmación de lo que se observó a nivel de la estructura de la ficción: la acción cede importancia constructiva al discurso, y en palabras de Genette: «la trama se impone a la historia» (Santiáñez, 2002:249).

Uno de los usos más comunes del narrador autodiegético de la prosa modernista — aunque no sólo — que otorga continuidad al interés de los autores realistas en su última época, es la escritura desde la autobiografía, que da perfecta cuenta de la actitud autorreferencial propia del modernismo. No se trata aquí de que los autores escriban sus propias biografías, sino que los relatos se narran desde un yo autodiegético, a modo de autobiografía, donde el protagonista ficticio como «vía de autenticación personal» (Santiáñez, 2002:248), se muestra en el tiempo y busca entenderse a través de la escritura. Es lo que Santiáñez afirma como rasgo esencial de la autobiografía: «la autenticación vital a través de la escritura literaria» (Santiáñez, 2002:248). Esta técnica manifiesta el creciente valor del individuo desde una visión personal entendido desde la narrativa. «Autobiografiarse no es repetir el pasado como fue, sino reorganizar los hechos del tiempo pretérito según el sentido íntimo con que el narrador autodiegético/autobiógrafo los percibe» (Santiáñez, 2002:249).

Santiáñez muestra cómo el discurso autobiográfico se convirtió en una manera común de llevar a cabo la introspección. La aparición, en número mayor respecto a décadas anteriores, de autobiografías tanto reales como ficticias, es sintomático. Estas narraciones ficticias introspectivas se transformarían en «modos de explicación y justificación de sus problemas personales o de su visión de la literatura y del arte: ahí están *Los trabajos del infatigable Pío Cid* (1898), *La voluntad* (1902), *Camino de perfección* (1902) y las cuatro *Sonatas* agrupadas bajo el título genérico de «Memorias del marqués de Bradomín» (1902 – 1905); en otras tradiciones nacionales tenemos *Retrato del artista adolescente* (1916) y *A la búsqueda del*

tiempo perdido (1913-1927)» (Santiáñez, 2002:256). No obstante, la novedad de la autobiografía como vía de exposición introspectiva de esa “gente nueva” ya fue anticipada por narradores ficticios de alguna “gente vieja”, en las que el sujeto redefine su existencia a través de su historia. «Un narrador en primera persona que cuenta su vida o parte de ella fue una técnica emplea a menudo en el fin de siglo por Pardo Bazán (*Una cristiana-La prueba*, 1890; *Doña Milagros*, 1984; *Memorias de un solterón*, 1896), por Pereda (*Peñas arriba*, 1895) y por Palacio Valdés (*La hermana San Sulpicio*, 1889; *La alegría del capitán Ribot*, 1899)» (Santiáñez, 2002:248). Se observa en general —también en la novela— una preocupación mayor por los problemas que acucian al individuo más que por el análisis de la sociedad, rasgo presente en las novelas propias del realismo. De modo que el nuevo matiz introducido en la narración de finales de siglo XIX, es «la búsqueda de autenticidad personal relegando a un segundo plano el contexto histórico característico de la ficción realista» (Santiáñez, 2002:254). Este rasgo de la estética propiamente modernista, algunos críticos lo observan en los tradicionalmente catalogados autores realistas en su llamada “etapa espiritualista”. Una vez más incluimos bajo la sombra del modernismo a las obras finales alejadas del realismo de Galdós, Pardo Bazán y Clarín, sin necesidad de acudir un membrete distinto. Estos autores realizaron sus últimos relatos en la época que consideramos pleno modernismo y fueron constructores de tal estética al igual que sus coetáneos.

La narración autodiegética y en terminología de Cohn el relato de narración autobiográfica o memoria narrada, fueron técnicas al servicio de la interiorización modernista. «La labor autenticadora y de incesante autoanálisis se elabora en esas autobiografías ficticias mediante un proceso de psicologización de la narración» (Santiáñez, 2002:252). A este proceso se suma el permanente afán de verosimilitud cognitiva que acompaña a una buena parte de la ficción modernista. «La apariencia autobiográfica de la voz actúa persuasivamente sobre el lector como garantía de la veracidad del relato» (Martínez, 2002:215). La relación de la propia vivencia en un acto de apertura del personaje narrador autodiegético, ofrece un testimonio cognoscitivamente más creíble y su capacidad de convencimiento es mayor. La autobiografía de la que hablamos es siempre ficticia, de personajes ficticios que se sinceran. De este modo, «la presentación de una voz en primera persona [...] asienta la perspectiva subjetiva como único instrumento de verdad y conocimiento» (Martínez, 2002:215).

Este tipo de narración propugna una interiorización cuyo afán se centra en mostrar la autenticidad del yo en el incomprensible universo de sí mismo. «El autobiografismo, así como la comentada falta de ordenación coherente en la trama de las novelas cambioseculares obedece, en consecuencia, tanto a la refracción de un mundo desordenado y multiforme, como a la

necesidad de ordenar el material narrativo mediante la lógica impuesta por el libre fluir de la voz autobiográfica» (Santiáñez, 2002:255). Contar la propia vida o un fragmento de ella es una vía de autocomprensión.

En la línea de la autoconciencia crítica propia de la poética modernista, el personaje analiza narrativamente un acontecer propio y se comprende en el mismo relatar. «Mediante la confesión de los verdaderos móviles, o mejor, de lo que el narrador considera los verdaderos motivos de su pasada conducta, el lector asiste en esos relatos a una aventura distinta a la ofrecida en las novelas realistas: penetrar en el (auto)análisis de un narrador que se lanza a la búsqueda del auténtico sentido de su vida. Y ello se logra con los medios del estudio de las causas internas, psicológicas, que lo impulsaron a él y a los de su entorno a actuar de un modo determinado» (Santiáñez, 2002:252).

Consecuencia de lo dicho, se incorporan en ocasiones a la narración un tipo de reflexión sobre los hechos, que procedente de un narrador autodiegético se aleja de la clásica intromisión autorial. «Al arrebatarse al narrador la visión omnisciente para devolver la palabra narrativa a una relatividad epistemológica, la novela de la voz interior nos sitúa ante la incertidumbre de un narrador consciente del carácter hipotético de sus representaciones y de la parcialidad de su punto de vista, que reflexiona sobre su capacidad para interpretar correctamente aquello que refiere. Lo objetivo deja paso a lo virtual, lo que podría ser o haber sido, dando entrada a la dinámica de conjeturas y refutaciones que amplía la dimensión digresiva de la novela y propicia la incursión del ensayo en la narración» (Martínez, 2002:216). El relato interior, el lírico y el de ficción filosófica se hacen acreedores de esta tipo de digresiones. «Por eso, y los mismos narradores advierten al respecto, los sucesos externos de esas novelas son menos destacables que la interpretación analítica que merecen en la voz del narrador, quien inserta continuas digresiones sobre temas que le parecen importantes y que nada tienen que ver con la acción relatada» (Santiáñez, 2002:252).

La voz del yo se realiza tanto en las posibilidades del yo narrador como en las del yo focalizador. La técnica autobiográfica de sujeto textual autodiegético viene complementada con otras técnicas del sujeto focalizador en primera persona. «La narración en primera persona se ofrece como un conjunto de virtualidades narrativas en la que tienen cabida distintas estrategias de focalización desde la perspectiva del narrador único, hasta la alternancia de voces narradoras en las novelas polifónicas que despliegan múltiples focos de perspectivas o de visión» (Martínez, 2002:215).

Como vimos el sujeto narrador y el sujeto focalizador son dimensiones distintas de la voz, que pueden ser o no coincidentes. De ahí que existan técnicas propias focalizadas desde el

yo que se pueden usar o no dentro de la autobiografía y que son recursos en otro tipo de contextos de primera o tercera persona para simular efectos de interioridad o lirismo. «En un relato autodiegético, por lo tanto, importa menos la supuesta fidelidad a la realidad «externa» al narrador que la articulación diegética de tal realidad» (Santiáñez, 2002:249). Y en ocasiones el efecto de tal articulación diegética se realiza a través, no del narrador, sino del focalizador. Aun siendo la visión interior la más adecuada a la narración en primera persona, tal visión es compatible con otros tipos de focalización (Cohn, 1979:170-175). «La voz en primera persona puede adoptar, particularmente en un relato de tipo retrospectivo, una perspectiva omnisciente, como llega a ser el caso del Yo narrador de Proust en *En busca del tiempo perdido*, que es también una búsqueda de completud representativa y cognoscitiva» (Martínez García, 2002:216).

Ciertamente el recurso más efectivo de la perspectiva subjetiva como vía de conocimiento con efectos de mayor intimismo es el uso del narrador en primera persona, pero aún mayor es el juego de focalización desde la conciencia de un yo que filtra la narración, y paradójicamente a la vez la expande, pues «construida a partir de un Yo central, la novela no hará sino multiplicar y diversificar los ángulos de visión, multiplicando las perspectivas subjetivas, espaciales y temporales, para desplegar una sucesión potencialmente infinita de planos descubiertos uno tras otro por la vida» (Martínez, 2002:216).

El resultado de este tipo de obras desde el yo es la simulación de la autocomprensión. Un autoentenderse que pretende ser omnicomprendivo. «Esa clausura, en la que se comprende no sólo el sentido cabal de una existencia sino también el de la obra que cuenta de ella, es la de un narrador que ha recompuesto, a partir de unos fragmentos, una totalidad, y a partir de un punto de vista limitado una visión ilimitada y omnicomprendiva, podríamos decir, omnisciente» (Martínez, 2002:216).

Presentamos tres ejemplos de fragmentos de la narración autodiegética, de la autodiégesis interior y la heterodiégesis involucrada.

Narrador autodiegético:

«Precedido por el labriego que había venido a buscarme, comenzamos a internarnos en el monte. Yo montaba en un viejo caballo, que iba tropezando a cada momento. El camino se dividía en unos sitios en estrechísimas sendas, terminaba a veces en prados cubiertos de hierba amarillenta [...]. Oscureció, y seguimos marchando. Mi guía encendió un farol».

Baroja, “Noche de médico”

Autodiégesis interior:

«Ese largo y angustioso escalofrío que parece mensajero de la muerte, el verdadero escalofrío del miedo, sólo lo he sentido una vez. Fue hace muchos años [...]».

Valle-Inclán, “El miedo”

Heterodiégesis involucrada:

«Arriba, despacio y recta volaba el águila, vigilándoles su camino. Toda la soledad estaba para el hombre llena del furor de los ojos del ave flaca y rubia; se sentía adivinado en sus pensamientos. ¿No hubo palomas enamoradas de hombres y corderos apasionados de mujeres? Pues el pastor y el águila se aborrecían. “¿Desde dónde estará mirándome ahora?”, se preguntaba de noche el pastor. [...]».

Miró, “El águila y el pastor”

6.3. ESTRATEGIAS DE LA PERSPECTIVA

ESTRATEGIA	SUBCATEGORÍA
<i>Perspectiva interior</i>	Sujeto focalizador: -
	Modos de focalización: omnidiégetica, completa, retrospectiva, causal
<i>Focalización polifónica</i>	Sujeto focalizador: personajes
	Modos de focalización: intradiégetica, externa, presencial temporal y causal

Perspectiva interior y Focalización polifónica

La voz narrativa cuando focaliza desde el interior del personaje se atiene a una perspectiva interior. En los relatos autodiegéticos «[...] la visión «desde dentro» o interna [es] la que de forma más «natural» se adecua a las narraciones en primera persona» (Martínez, 2002:216). En los relatos heterodiegéticos se puede dar tal perspectiva interior, siendo el caso de los personajes que se convierten en focalizadores interiores porque el narrador posee una omnisciencia cognitiva que le permite ver en el interior de los actores del relato. Tal visión desde dentro es lo que denominamos perspectiva interior, pues la óptica desde donde se relata es la fuente interior del personaje. Presentamos un ejemplo de perspectiva interior del relato “Volverla a ver” de Salinas:

«No tuve que dar más que un paso, adentro. Y la vida comenzó a correr, vertiginosamente al revés. Se deshacía el tiempo, conforme lo atravesaba el ascensor. Al cruzar por cada piso se leían como en una columna de termómetro, las distancia aniquiladas. Los tres años que de Priscilla me separaban al comenzar, eran sólo dos frente al segundo piso, apenas unos meses al cruzar por delante de la esmerilada puerta del entresuelo, y se reducían milagrosamente a semanas, a días, a horas, con rapidez exactamente paralela a la del descenso, conforme nos acercábamos a tierra. Y cuando, ya abajo, el criado alzó la cortina tendida ante la puerta del salón donde Priscilla esperaba, me encontré con que los tres años de vida en ausencia estaban completamente desvividos y que este día de

volverla a ver era, abolición perfecta y sin rastro de los tiempos intermedios, el día mismo que nos despedimos».

Salinas, “Volverla a ver”

La voz narradora, independientemente de que coincida o no con el sujeto focalizador, narra desde la visión de los actantes del texto. La narración heterodiegética en conjunción con otros focos de visión o en alternación con otros focalizadores, hacen del discurso una narración polifónica. La polifonía de perspectivas es una técnica mixta que entremezcla las técnicas de otras categorías, por ejemplo, la del narrador silenciado, así como la omnisciencia modernista, el discurso indirecto libre o la focalización con narrador silenciado. Es una de las técnicas del *showing* del relato filmico. «Así, disponiendo de una visión ilimitada que le permite focalizar los procesos de pensamiento de sus personajes, el narrador de omnisciencia neutral renunciaría a su prerrogativa de explicarlo todo, sustituyendo la tradicional función de narrar por la de mostrar» (Martínez García, 2002:211). Pero no se da aquella «omnisciencia interpretativa que tradicionalmente garantizaba una percepción omnicomprendiva del argumento, promovida y encauzada por las intervenciones directas de la voz autorial» (Martínez García, 2002:211).

El narrador heterodiegético de focalización polifónica relata la historia. Goza de una gran libertad de movimientos al posar la perspectiva en función de las necesidades de la diégesis. Estos movimientos «acentúan el papel organizativo e interpretativo del lector, del que depende, por tanto, la coherencia última del texto que recibe» (Martínez García, 2002:212).

A continuación, presentamos un fragmento ilustrativo de la focalización polifónica, en la que el narrador deja ver en un mismo párrafo la focalización de los niños que se burlaban del personaje y la del protagonista que huye de la gente:

«Como todos huían de Celestino el tonto, tomándole, cuando más, de dominguillo con que divertirse, el pobrecito evitaba a la gente paseándose solo por el campo solitario, sumido en lo que le rodeaba, asistiendo sin conciencia de sí al desfile de cuanto se le ponía por delante»,

Unamuno, “El semejante”

6.4. ESTRATEGIAS DE LA GESTIÓN Y JUEGO DE LA INFORMACIÓN

ESTRATEGIA	SUBCATEGORÍA
<i>Omnisciencia modernista</i>	Gestión: conocimiento intradiegético, externo, presencial temporal y causal
	Juego de información: N=P, L=N
<i>El narrador no fiable</i>	Gestión: conocimiento -
	Juego de información: N<P, L>N

Omnisciencia modernista

Una clave de comprensión de las nuevas técnicas del modernismo que hace uso del juego de la información es lo que Bajtín (1989) señalaba con respecto al efecto realista de la omnisciencia. En el realismo que se supone dar una visión neutral y aséptica del mundo, la percepción es de máximo subjetivismo, al ser hegemónica la conciencia del autor que paradójicamente se presenta como único criterio de objetividad.

Martínez sintetiza esta idea. «De una parte —observan los tratadistas— el narrador omnisciente propio de las novelas decimonónicas dispone de un punto de vista al que se atribuye, desde las convenciones del realismo, el máximo efecto realista, cuando, desde una perspectiva epistemológica propiamente «realista», es más verosímil un sujeto narrador que esté implicado existencialmente en el mundo narrado del que refiere aquello de lo que tiene conocimiento, directa o indirectamente» (Martínez García, 2002:211).

En este contexto el juego no es sólo de información, sino también de verosimilitud. La renovación narrativa modernista en forma de conciencia focalizadora, influye en la evolución de la omnisciencia tradicional hacia un nuevo tipo de omnisciencia que hemos denominado *omnisciencia modernista*.

El artificio del narrador omnisciente decimonónico poseedor de una ilimitada información y conocedor de los entresijos de los acontecimientos y los personajes, y que en ocasiones se introducía en el texto con intervenciones extratextuales, deja paso en la narrativa cambiosecular al gusto por la presentación de un tipo de historia que parece contarse sola. La omnipresencia editorial —en terminología de Friedman— se suele vincular a la omnisciencia realista; y el modo de cámara —igualmente de Friedman—, a la omnisciencia modernista. A principios de siglo aparecen otras formas de omnisciencia en las que el narrador aun sabiendo todo, procura no aparentarlo y presenta los hechos como el que observa a través de una cámara. Proporciona la información con asepsia narrativa, es decir, sin que haya rastro de su mano compositora. Es lo que ya mencionamos como la poética del *showing* —mostrar— sobre el *telling* —contar—, cuya teorización impulsó Henry James y desarrolló Percy Lubbock.

«El narrador heterodiegético, en cambio, al no constituirse como hablante por medio de su enunciación, carece de personalidad, de «sustancia psicológica». A este hablante que no dice «yo» es porque no hay «yo», no hay hablante» (Reyes, 1984:98). Es un relato sin narrador aparente. La historia se cuenta sola. El narrador muestra el mundo sin comentarlo, tal como lo percibe. La focalización cero realista, que parece no observar ni focalizar, sino sólo narrar desde el saber del narrador, pasa a ser visión, construcción desde una perspectiva visual. Henry James, profundo admirador de Flaubert, perfila su visión y apuesta por el *showing*. La tarea del

narrador se ha de centrar en “mostrar” más que en “contar” (James, 1974). La concepción de la novela que subyace a esta técnica de narrar es la que observa la obra como un ser autónomo, que se explica por sí misma, sin necesidad de intromisiones del autor.

Esta independencia de la obra que detenta su propia realidad y crea un mundo ficcional propio, nos refiere a aquella *intensity of illusion* —“ilusión de realidad”— que Booth desarrollaría en su teoría narrativa (Booth, 1961). En ella la simulación de la realidad viene a cargo de una conciencia narradora que presenta lo sucedido desde unos ojos neutros, transparentes como instancia textual. Lubbock (1964) heredó de James la tesis de que lo “mostrado” —*showing*— guarda un valor estético superior a lo “contado” —*telling*—. De ahí que siga en la línea de que en la novela no ha de invocarse a ninguna autoridad fuera de ella. Prefiere la escena al panorama, pues la primera de por sí habla y la segunda requiere de una síntesis previa del narrador. En definitiva, la clave se encuentra en contar la historia sin la intervención del autor y una extremada discreción del narrador. «El “autor” debe abandonar la tiranía que ejercía sobre el mundo novelesco a la manera típica del siglo XIX y desaparecer de la escena, o al menos “hacerse transparente”, evitando orientar explícitamente el juicio del lector y romper la ilusión mimética de la narración» (García Landa, 1998:179).

Junto a esto, una influyente poética del punto de vista y la autoconciencia reflexiva sobre las funciones y procedimientos del narrador, condujeron a nuevas formas de omnisciencia en tercera persona en combinación con otros procedimientos de la voz como la focalización, que en este tipo de omnisciencia modernista se da desde una conciencia que busca pasar desapercibida. La paradoja en este punto consiste en que parece haber más verosimilitud en la natural visión parcial de un narrador modernista que en la omnisciencia realista con la que se pretende narrar una historia con parámetros de verdad mediante un procedimiento que de por sí es inverosímil, esto es, el que alguien abarque un conocimiento cuasi divino de todo cuanto acontece.

La técnica del narrador transparente presenta lo que unos ojos —una cámara— observaría en una escena dada. Pero «la descripción de cada parte de la historia comporta su apreciación moral; la ausencia de una apreciación representa una toma de posición igualmente significativa» (Todorov, 1966:146). Esta omnisciencia no focaliza, pues no percibe desde ningún ángulo, sino sólo sabe y proporciona la información desde una conciencia que, aunque transparente, dirige los ojos y los orienta y se detiene en lo que le interesa. La omnisciencia modernista, en definitiva, es una mera simulación de neutralidad.

Un ejemplo del cuento “Sancha” de Blasco Ibáñez muestra la óptica exterior que adoptaría una cámara que observara sin más el acontecimiento:

«Cuando cansado de estos juegos llevaba el rebaño al otro extremo de la gran llanura, seguía la serpiente como un gozquecillo o enroscándose a sus piernas le llegaba hasta el cuello, permaneciendo allí como caída o muerta, y con sus ojos de diamante fijos en los del pastor, erizándole el vello de su cara con el silbido de su boca triangular»

Blasco Ibáñez, “Sancho”

El narrador no fiable

El prestigio del narrador omnisciente y fidedigno decimonónico cede en el relato modernista a un tipo de actitud desconfiada del lector hacia un narrador de dudosa autoridad. Wayne C. Booth (1961) hace referencia a un tipo de narrador no fidedigno —*unreliable narrator*— que por determinados motivos se muestra merecedor de descrédito al presentar una historia que en algún punto se contradice o no armoniza. Tal procedimiento de la voz desprestigiada trastoca el estereotipo literario del ascendiente del narrador respecto a la historia. Booth al señalar algunos indicios que delatan a un narrador como no fiable, encuentra entre otros «[...] el idiotismo del narrador, su alcoholismo, su ingenuidad, su reconocida falta de información, su excesiva juventud, sus problemas psicológicos, sus intereses personales en la historia contada, o también un sistema de valores confuso o moralmente problemático [...]» (Santiáñez, 2002:257).

Esta técnica rompe con el estatus clásico de la autoridad del narrador. Martínez Bonati señala que la enunciación del narrador tiene preeminencia lógica sobre la del personaje; el lector por tanto otorga a las palabras del narrador un “crédito básico” que no obtienen las de los personajes. El discurso del narrador posee un estatuto lógico y ontológico diferente y de diversa fuerza ilocucionaria (Martínez Bonati, 1972:66).

Frente a la impecabilidad del narrador realista como uno de los elementos indispensables para la «ilusión de realidad», en el modernismo tal ilusión viene por otros caminos y tiene otros objetivos. Incluso, infiere Booth, el hecho de que el lector advierta la falta de credibilidad del narrador transforma la intención estética de la obra distanciándose del efecto propio del relato realista. Santiáñez matiza que «en los relatos con un narrador no fiable, el *telling* se convierte en *showing*, es decir, la máxima diégesis coincide con la máxima mimesis, que es lo que precisamente sucede con muchas ficciones modernistas: interesa más el acto de producción de la historia que la propia historia contada» (Santiáñez, 2002:258). Tal tipo de técnicas suponen una confrontación de fondo con la estética realista pues «subraya la ambigüedad inherente a cualquier discurso humano, y denuncia, en último término, la imposibilidad de todo realismo» (Santiáñez, 2002:275). Al aparecer subvertido el papel del narrador, se desbarata el mundo que pretende transmitir, deformando la realidad y dificultando la tarea del lector para juzgar lo pertinente que reconstruye los hechos. Se advierte en el

descrédito de la voz una crisis epistemológica y una duda existencial del mundo real como fuente de verdad. La incertidumbre que envuelve la voz del narrador da un tono de relativismo que desconcierta al lector. La voz que construye el relato parece no saber lo que narra o muestra sus dudas o su ilogicidad, al no actuar según las normas establecidas tácitamente por la ficción (Booth,1961:159)

Pero el narrador no fiable ya despunta como técnica en autores considerados realistas. Santiáñez señala tres novelas de finales del siglo XIX y principios del XX que destacan como representantes de narradores no fiables: *Lo prohibido* (1985) de Galdós, *La conquista del reino Maya por el último conquistador español Pío Cid* (1897) de Ganivet y *Una cristiana y La prueba* (1890) de Pardo Bazán (258). Esto es muestra de que poco a poco «la literatura va socavando sus propias licencias para construir nuevas licencias. Sin duda la más inquietante es la de negar autoridad al narrador: si nadie dice la «verdad» ficticia, si en un mundo creado por designación la designación misma es contradictoria, la ficción queda a medio construir, en una existencia vacilante y sin embargo doblemente ficticia, puesto que se atreva a explorar lo que incluso dentro del marco de la ficción es imposible» (Reyes, 1984:26).

Ciertamente «el narrador no fiable propio de la novela contemporánea subvierte las convenciones retóricas propias de la voz omnisciente, ya sea exhibiendo el carácter artificioso de sus procedimientos, o distanciándose críticamente de su narración, con la consiguiente suspensión de la ilusión de realidad por parte del lector» (Martínez, 2002:213). La exigencia de simulación de realidad no se constituye como requisito de la obra modernista. La fuente de verosimilitud del narrador se suprime en pos de sujetos textuales quizás menos fiables, pero más auténticos al mostrar su fragilidad cognitiva.

Entre las técnicas del narrador no fiable, se presenta a un narrador cuyo relato pone en duda su cordura. Al ser difícil discernir el grado de perturbación mental del personaje protagonista, el lector difícilmente puede estar seguro de la veracidad de lo contado. En el relato de Baroja «Médium», el narrador es declarado loco y, aunque insiste en defender su cordura, su relato resulta a ratos incoherente y contradictorio. En “El que se enterró” (1908), de Miguel de Unamuno, un narrador extradiegético inicia el relato observando una transformación en la personalidad de su amigo, cuyo encuentro con su doble y su experiencia con la muerte siendo su otro, es sospechoso de ser cierto.

Un ejemplo de narrador autodiegético no fiable es el relato “¿Dónde está mi cabeza?” de Galdós, escrito según la estética modernista que se aleja del realismo y explora nuevas formas de narrar.

«Antes de despertar, ofrecióse a mi espíritu el horrible caso en forma de angustiosa sospecha, como una tristeza hondísima, farsa cruel de mis endiablados nervios, que suelen desmandarse con trágico humorismo. Desperté; no osaba moverme, no tenía valor para reconocermé y pedir a los sentidos la certificación material [...]. Apliqué mis dedos a la vertebra cortada como un troncho de col, [...] Metí el dedo en la tráquea [...] recorrí el circuito de piel de afilado borde [...] no cabía ya dudar [...] no tenía cabeza. [...] ¿Había sido degollado durante la noche por mano del verdugo? [...]».

Galdós, “Dónde está mi cabeza”

6.5. ESTRATEGIAS DE LAS MODALIDADES NARRATIVAS

ESTRATEGIA	SUBCATEGORÍA
<i>Palabra directa del narrador o del personaje</i>	Discurso directo —de García Landa— (diálogos)
<i>Pensamiento directo del narrador sobre el personaje</i>	Pensamiento directo —de G ^a Landa—
	Pensamiento indirecto libre —de G ^a Landa—
	Introspección —de Anderson Imbert—
	Psiconarración y monólogo citado —de Cohn—
<i>Monólogo interior</i>	Monólogo interior —de García Landa—
	Monólogo interior directo y narrado —de Anderson Imbert—
	Monólogo autobiográfico —de Cohn—
	Memoria narrada y en monólogo —de Cohn—

Monólogo interior y otras técnicas de la interioridad

El monólogo interior es una modalidad narrativa del discurso propia de la narración de la interioridad, siendo un mecanismo que estandariza uno de los modos de expresar los procesos mentales en la época contemporánea. Martínez García apunta «que en las situaciones narrativas que optan por dar la voz al personaje se abren dos posibilidades en cuanto al modo de representación de esa voz: o bien el personaje asume la función de narrador y actúa como tal [...] o bien [...] el personaje no es consciente de su funcionalidad narrativa pues otro transcribe por él esa voz interior por la que transcurren sus pensamientos» (Martínez, 2002:218). Esta segunda opción es la que se conoce cómo monólogo interior, que, a diferencia del pensamiento directo, las palabras del personaje aparecen en un contexto de tercera persona. En el caso en que el pensamiento directo del personaje aparezca eminentemente como constructora de la narración, nos encontraríamos ante la llamada «corriente de conciencia».

En efecto, la época contemporánea, la narrativa ha desplegado una serie de procedimientos con los que no sólo pretenden mostrar la psicología, sino que en su afán de interiorizar la experiencia de la escritura, llegan a hacer transparentes el pensar de los personajes. El monólogo interior es la técnica por excelencia de la expresión de la interioridad, al ser capaz de representar el fluir mismo de la conciencia. Anderson Imbert la describe como

«una convención que, con palabras astutamente elegidas, finge el tácito discurrir de un personaje» (Anderson Imbert, 1979:217).

El monólogo interior es una técnica de la voz narrativa a través de la cual la narración se instala en la mente del personaje y refiere la realidad plenamente interiorizada. Mediante las técnicas clásicas psicológicas inauguradas en el siglo XIX, era posible observar las motivaciones y sentimientos de los personajes moldeados por un lenguaje descriptivo verbalizado y coherente. El monólogo interior pretende alcanzar aquella intimidad de una mente en ebullición, incluso aquello que el personaje mismo todavía no ha llegado a transformar en lenguaje y que quizás ni siquiera es posible hacerlo. Entonces, simula un discurso interior a modo como se engendran los pensamientos y sensaciones, a veces dramatizando su incoherente e ilógico discurrir. Esta técnica de orden subjetivo es paradigmática de la interiorización de la narración contemporánea. El tiempo cronológico discurre progresivamente a diferencia del tiempo interior de la percepción subjetiva de cada individuo. El narrador muestra ese desorden subjetivo, resultado de la expresión de unas leyes interiores, diversa a la cronología lógica (Rey Briones, 1999:72).

En este periodo como venimos viendo aparecen dos tendencias narrativas de distinto signo. Por un lado, la narrativa interior con sus subgéneros del relato interior, el relato lírico, y por otro la narrativa del narrador transparente de los relatos filmico y del realismo mimético. La técnica del monólogo interior se presencia en uno y otro tipo de relato. Curiosamente «se inscribe en la confluencia de dos tendencias dominantes de la novela moderna aparentemente inconciliables: si por un lado supone la culminación del proceso de interiorización de la voz narrativa al que se referían Woolf y Mann, realiza, de otra parte, el ideal de la retórica de la disimulación postulada por Flaubert y James, cuya cima sería esa obra que pareciera no haber sido escrita por nadie» (Martínez García, 2002:218).

Un precedente del monólogo interior es el estilo indirecto libre, en terminología de García Landa —monólogo narrado en Cohn y monólogo referido en Genette—. Esta técnica se utilizó con frecuencia para manifestar la interioridad del personaje en el realismo psicológico. «El reflejo directo de la conciencia del personaje aparece en el estilo indirecto libre que utilizaron Flaubert, Galdós, Clarín, James y Zola [...]» (Martínez García, 2002:218). El monólogo interior aparecerá poco después y se extenderá en su uso en la narrativa a lo largo del siglo XX.

García Landa, entre otros autores, considera la obra de Édouard Dujardin, *Han cortado los laureles* (1888), como antecedente directo de esta técnica; y será el mismo Dujardin quien acuñe su denominación. No obstante, se proponen indicios del monólogo interior en otros

autores y narraciones como *Relatos de Sebastopol* (1855) de Tolstoi, *La sumisa* (1876) de Dostoievski, *Cuatro días* (1877) de Vsevolod Garchine, *Cosmópolis* (1893) de Paul Bourget. En el ámbito de la narrativa española es Galdós quien comienza a hacer uso de este procedimiento narrativo. Clarín en 1889 comentando la obra de Galdós describe esta técnica como «las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste» (Clarín, 1991:90).

Nora Catelli (1997) señala al igual que Cohn, que con este procedimiento se ha construido «la más extraña de las paradojas: la ficción narrativa del presente alcanza sus más profundos visos de realidad en la representación de una figura solitaria que discurre en pensamientos que jamás podría comunicar» (Nora Catelli, 1997:187). Unamuno —y paralelamente Baroja, Ganivet, Valle Inclán y otros autores de la época mencionados— hace uso del monólogo interior ya tempranamente en sus obras, incluso antes de la aparición de las obras anglosajonas consideradas prototipos del uso de esta técnica — James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Dorothy Richardson, Henry James—. Vande Berg (1987) y Ardila (2012) en sus artículos muestran cómo Unamuno fue pionero tanto de su uso práctico en sus narraciones —en *Amor y pedagogía* (1902) y *Niebla* (1907)— como en el teórico al hacer muy tempranamente empleo del concepto «corriente de conciencia» en *En torno al casticismo* (1895).

El monólogo interior es una técnica que aparece relacionada con la llamada «corriente de conciencia». La expresión en inglés —*stream of consciousness*— fue acuñada por William James, en *Principles of Psychology* (1890). Se trata de un término psicológico que traza una analogía entre el fluir del mundo interior del hombre y el correr de las aguas de un río y se suele poner como correlativo literario de la *durée* Bergsoniana. La «corriente de conciencia» expresa el transcurso de ideas, percepciones, sentimientos y el caudal indefinible de experiencias interiores que se desliza entre lo racional y lo irracional, entre lo emotivo y lo inteligente. La expresión nacida en el ámbito de la psicología pronto fue adoptada por la crítica de lengua inglesa para definir la voz usada en obras de la época, donde el monólogo interior y el marcado subjetivismo abrían un nuevo camino a la narrativa.

Es necesario distinguir el monólogo interior de la llamada «corriente de conciencia». Burunat señala que la narración de «corriente de conciencia» se considera un tipo de subgénero narrativo, mientras que el monólogo interior es más bien una técnica narrativa propia, aunque no exclusiva, de este género narrativo. Este género hace uso también de otros procedimientos

como son el análisis interno y la impresión sensorial. En el análisis interno el autor presenta un resumen de las impresiones del personaje. La impresión sensorial pretende recoger las sensaciones más puras de los mismos. El monólogo interior es aún más amplio, pues cubre todos los niveles de la interioridad y se sitúa en el nivel de las voces de la narración. (Burunat, 1980:17).

García Landa sitúa el monólogo interior frente al pensamiento directo, pero omite la corriente de conciencia, de la que no trata en ningún momento. Según él, para Cohn el monólogo interior deviene un género narrativo independiente, cuando no va incluido en un marco narrativo diferente, en cuyo caso sería sólo una técnica. Recoge de Humphrey (1954) el monólogo interior directo como punto de partida de su explicación. La presenta como la mente del personaje cuyo «monólogo no va inserto en una narración marco en boca de otro narrador» (García Landa, 1998:344). En síntesis, afirma que el monólogo interior es un fenómeno psíquico no narrativo, no comunicativo, cercano más al drama y a la lírica, en el que el narrador medita o exclama, pero no narra, con un lenguaje predominantemente emotivo.

El monólogo interior como técnica es un término más operativo por ser un procedimiento concreto que a nivel teórico se haya mejor delimitado conceptualmente y a nivel analítico es gran utilidad, mientras que el de “corriente de conciencia” es más un género acumulativo de técnicas interiores. Éste se presenta también como monólogo interior citado, que es un discurso en primera persona y en presente, es decir, una especie de habla interior (Genette, 1981:234), un «flujo inmediato de la conciencia, como una verbalización de percepciones, sentimientos, recuerdos aprehendidos en una organización sintáctica lo suficientemente incoherente y fragmentaria como para sugerir la simultaneidad entre lo que se narra y el momento de su plasmación verbal» (Martínez, 2002:218).

Lo fundamental para determinar la técnica del monólogo interior es que se presenta, en un contexto de tercera persona, un discurso en primera —y en su versión más auténtica en tiempo presente—, sin la mediación de una instancia narrativa que lo anuncie explícitamente. El pensamiento indirecto libre, en cambio, aparece la primera persona en pasado, y puede aparecer enmarcado por el narrado con *verba dicendi* —*mutatis mutandi*— del pensamiento.

En fin, son numerosos los creadores que encauzan sus narraciones por senderos novedosos con un indudable interés por la psicología de los personajes o por mostrar la interioridad en directo, por medio de procedimientos que podríamos denominar “interiores”, como los mencionados.

Presentamos a continuación algunas de las técnicas mencionadas ejemplificadas con fragmentos de relato.

Palabra directa del narrador o del personaje:

- «—Pude ser bandido y no lo quise.
—Yo quise serlo y no lo pude conseguir; se me resistía...
—Dicen ahora que en la lucha por la vida vence el más apto. ¡Vaya una lucha! ¿El más apto? ¡Mentira, don Pedro!
—¡Verdad, don Francisco! Vence el más inepto porque es el más apto [...]».
- Unamuno, “Las tijeras”

Pensamiento directo del narrador sobre el personaje:

- «El hidalgo le interrumpió:
—¿Y no volvería usted a esos años? ¿No le parece a usted que es como una tristeza muy sabrosa la de la niñez del colegio? ¿Que no? ¡Pues cómo! ¿Que si tuviese usted hijos no los traería donde usted estuvo?

Sigüenza dijo que no. Si esa tristeza es gustosa, lo será únicamente para los grandes; pero la de los niños es seca y helada, sin ese perfume de lejanía. Cuando él estaba en Santo Domingo envidiaba la vida ancha y libre de un herrero cercano, cuyos cantos y el martilleo de su forja penetraban alborozadamente por todas las ventanas, invadiendo el silencio de los estudios; envidiaba a un señor Rebollo, mercader de chocolates elaborados a brazo, y al pasar por su portal todos los colegiales se miraban, recogiendo con delicia el rumor del rodillo y el tibio aroma del cacao; envidiaba a los hombres que estaban sentados a la orilla del río, fumando y mirando las burbujas de la corriente; envidiaba a un cochero que iba a la estación restallando la tralla, que sonaba como un cohete de fiesta, piropeando a gritos a las huertanas, y se imaginaba que ese hombre estaba hecho de la santa emoción de todos los hogares, porque en su vetusto coche llevaban casi todos los padres de los internos».

Miró, “El señor Cuenca y su sucesor”

Pensamiento directo:

«Entre el césped, caminitos de arena; arena dorada, menuda, cernida, que hace un leve ruidito, como un gemido, al ser pisada.

—Y esta arenita, ¿no puedo yo cogerla también y hacerla escurrir entre mis dedos? Sí; como hacía cuando era niño y estaba yo en la playa. ¿He sido yo niño alguna vez?».

Azorín, “La ecuación”

Pensamiento indirecto libre:

«Y todos esperaron, ansiosos, a que el padre rasgara el sobre. Dentro estaban escritas estas pocas palabras: ¡Cuidado con las sirenas! Hubo un momento de indecisión. ¿Qué significaba esta misteriosa advertencia? ¡Cuidado con las sirenas! Sí, sí; era verdad; el poeta se refería a las mujeres encantadoras y engañosas que podían hacer la desgracia niño. Cuidado con las sirenas significaba que este niño estaba expuesto, como tantos otros, en su vida de hombre, a ser juguete, la víctima, la presa de mujercitas terribles, aventureras; una mujer, seguramente, iba a perderle. Las mujeres, de todos modos, jugarían un papel decisivo, importante en la vida de este niño. Y no se tomaron las cosas por lo trágico. Al fin, desechados tristes pensamientos, se pensó, picarescamente, en la buena fortuna de este donjuán novísimo, afortunado, que ahora venía al mundo».

Azorín, “Las sirenas”

«Tan grande emoción embargaba a Pepe al dirigirse al locutorio de mujeres, que sus piernas, temblorosas, acortaban el paso... ¿Cómo sería su “chucha”? ¡Por fin iba a verla! [...] No hizo Pepe movimiento alguno. ¡Las monjas no le habían entendido! Aquella mujer no era la que él buscaba [...]».

Monólogo interior:

«Coqueteaba con esa realidad, la acariciaba sin miedo, como un revólver descargado y de lujo, que no puede hacer daño: “No conozco a Lady Gurney. Tengo muchos retratos suyos, por esa manía de retratarse continuamente [...]”».

Salinas, “Mundo cerrado”

«Cuando te quedas sola a la puerta del negro caserío con tu hermanillo en brazos, ¿en qué piensas, Mari-Belcha, al mirar los montes lejanos y el cielo pálido?».

Baroja, “Mari-Belcha”

«Corriente de conciencia»:

«Livia vacila, duda, se interrumpe. Y no sólo se detiene el hilo de la voz en sus labios, el latido de mi corazón, sino que veo que todo en torno mío, obedece, en una pausa cósmica, y se para pendiente de lo que Livia vaya a decir. Frenan chirriantes los automóviles; un ómnibus inmenso a poco se estrella contra la esquina; el negro del jazz-band del café Inglés, en la terraza, se queda con la boca abierta y el alarido colgando en el aire, y el reloj municipal, se retrasa, parado, exactamente lo que ella tarda en hablar, quince segundos».

Salinas, “Livia Schubert, incompleta”

«Pero por ahora no se veía ni ciudad, ni calles, ni siquiera sus últimos elementos, casas. Todo lo que aprehendían los ojos eran fragmentos, cortes y paños de muros, rosa, verde, azul, y de trecho en trecho, como un punto redondo y negro que intenta dar apariencias de orden a una prosa en tumulto, un portal en el que se hundía la mirada siempre demasiado tarde, porque apenas llegada a la cancela y dudosa de por cuál de aquellos geométricos pasajes entraría el presentido patio, ya empezaba de nuevo otra cosa, dejándose atrás aquella: una pared de colores, la arista de una esquina brusca, una reja, cerrada casi siempre, pero que una vez mostró con patética prisa, cautiva detrás de sus barrotes como una gacela, una luz tiernísima y sin nadie, de cuarto habitado, de cuarto de donde se acaba de ir, adonde volverá dentro de un momento alguien que nunca veremos».

Salinas, “Entrada en Sevilla”

6.6. ESTRATEGIAS DEL TONO

Como señalamos, las innumerables posibilidades descriptivas del tono, presenta una gran variedad de tipos sistematizados según la cualidad, la relación respecto a los personajes, la distancia de la voz respecto a la diégesis y respecto al conjunto.

Aquí presentamos algunos tonos de los relatos interiores y modernistas. Entre los relatos propiamente interiores señalamos el tono interior, el reflexivo y el lírico; los modernistas además de incluir estos tres mencionados se expanden con otras posibilidades de tonos como el fantástico, el triste —trágico o amargo—, el misterioso —o terrorífico— y el morboso. Ilustramos cada uno de estos tonos con un ejemplo.

Tono Interior:

«¿Qué importaba que no fuese para él? De todos modos, vería a Matilde. Se estaría tendido al borde de la cita, acostado en la ribera de las seis, como se está a la orilla de un río que no fluye para nosotros, que va a otra cosa, pero que, sin embargo, al pasar, le arrancamos furtivamente y sin tocarle, delicias exquisitas, sin más que verle correr hacia el mar».

Salinas, “Cita de los tres”

Tono Reflexivo:

«Cercaba el palacio un jardín señorial, lleno de noble recogimiento. Entre mirtos seculares blanqueaban estatuas de dioses. ¡Pobres estatuas mutiladas! Los cedros y los laureles cimbreaban con augusta melancolía sobre fuentes abandonadas. Algún tritón, cubierto de hojas, borboteaba a intervalos su risa quimérica, y el agua temblaba en la sombra, con latido de vida misteriosa y encantada»

Valle-Inclán, “Beatriz”

Tono Lírico:

«Porque había relojes que, sin duda, por estar enclavados en viejas torres del XI, tenían ese andar lento y profundo de lo románico y retrasaban invariablemente, cargados de nostalgia, sin querer separarse del pasado. Y por virtud de esos relojes resultaba que a las siete todavía no se habían acabado las seis. Y la hora duraba en algunas parroquias, cinco, otras diez minutos más, prolongación exquisita e inesperada, igual a ese cuarto de hora de retraso que trae siempre el tren cuando se marcha nuestro amigo, hurto hecho al tiempo, bien robado y bien guardado, que nunca recobrará, como Zeus, al hijo escapado».

Salinas, “Cita de los tres”

Tono fantasioso:

«Mi sombra, que iba delante de mí, impidiéndome el paso como le impide pisarse la cola, se volvía cada vez más transparente, se iba llenando de filtraciones de luz, se desintegraba, hasta que obtuve la sorpresa inolvidable de ver que se transparentaba mi esqueleto. Ante esa espectromía inesperada me llevé ambas manos al pecho, como el que siente que se le desarraigan los pulmones, gesto parecido al que hace el que se siente sin cartera, ¡sin la cartera en que llevaba toda la fortuna de su vida, su propia vida!».

Gómez de la Serna, “Lunatismo”

Tono triste, trágico o amargo:

«Los pensamientos negros le angustiaban y le llenaban de un gran sobresalto; hacía esfuerzos para no agitarse y despertar a su mujer. Ella estaría durmiendo, la pobre, descansando de las fatigas del día.

Pero no..., gemía y se quejaba débilmente, débilmente...

—Qué te pasa – la preguntó.

—El niño –murmuró ella, sollozando.

—Qué tiene? –dijo él, sobresaltado.

—El otro niño... Pepito... ¿Sabes?... Mañana hará dos años que lo enterraron...».

Baroja, “Hogar triste”

Tono misterioso o terrorífico:

«En el sepulcro de guerrero se entrechocaban los huesos del esqueleto. Los cabellos se erizaron en mi frente. La capilla había quedado en el mayor silencio, y oíase distintamente el hueco y medroso rodar de la calavera sobre su almohada de piedra [...]».

Valle-Inclán, “El miedo”

Tono morboso:

«Seguía andando al azar, cuando me llamó la atención el escaparate de una funeraria. Desde chico siento una gran aversión por esas tiendas, y, sin embargo, excitan mi curiosidad. Es un tráfico curioso el que se hace con los atavíos de la muerte, ¿verdad? Es interesante una funeraria; parece un archivo, un museo de cosas lúgubres y grotescas al mismo tiempo. Se suelen ver en el interior ataúdes de todas clases y tamaños, como en las tiendas de ultramarinos las latas de conservas [...]».

Baroja, “Conciencias cansadas”

*

*

*

7. TIPOLOGÍA DEL RELATO

Una manifestación del eclecticismo modernista es la aparición de nuevas modalidades de relatos. Suscribimos seis tipos en los que se pueden distribuir la producción cuentística surgida en el periodo que tratamos. Indudablemente alguno de ellos ya se dio en épocas anteriores, pero ahora se presentan con novedad de formas e intencionalidad; otros aparecen en toda su novedad aun teniendo precedentes puntuales.

Hemos optado por designar cada subgénero siguiendo tres tipos de denominaciones según se observe en su dimensión sincrónica, diacrónica y estética. La faceta sincrónica del término considera al tipo de relato que es en sí y es, por tanto, aplicable a un espectro amplio de relatos que, independientemente de la época en la que aparece, poseen esas características. Tales son el relato interior, lírico, filmico, fantástico, de la ficción filosófica, del realismo clásico. En su dimensión diacrónica se consideran desde su aparición histórica como propia de la corriente literaria en que surge y de la que es acreedor. En el caso de esta tipología todos guardan relación con el modernismo al ser relatos surgidos dentro de esta corriente. Los denominamos: relato de la interioridad modernista, de lírica narrativa modernista, del realismo modernista, de la ilusión modernista, de la ficción filosófica modernista, de la estética mimético realista. Por último, desde una perspectiva estética se contemplan cada tipo desde una visión más amplia y se percibe en tal subgénero la impronta estética que la vincula a otras formas artísticas de semejante cariz y estéticamente se encuadran dentro del modernismo de las artes de principios de siglo. Cada estética recibe el nombre de Interioridad modernista, Lírica narrativa modernista, Realismo modernista, Ilusión modernista, Ficción filosófica modernista, Estética mimético realista clásica—. En la siguiente *Tabla* se recoge la triple denominación según cada tipo de cuento.

Tabla 28: Tipología del relato

TIPOLOGÍA DEL RELATO		
en sus distintas denominaciones según la perspectiva		
SINCRÓNICA	DIACRÓNICA —modernismo—	ESTÉTICA
Relato interior	o de la interioridad modernista	Interioridad modernista
Relato lírico	o de lírica narrativa modernista	Lírica narrativa modernista
Relato filmico	o del realismo modernista	Realismo modernista
Relato fantástico	o de la ilusión modernista	Ilusión modernista
Relato de la ficción filosófica	o de la ficción filosófica modernista	Ficción filosófica modernista
Relato del realismo clásico	o de la estética mimético realista	Estética mimético realista

La confluencia y combinación de los distintos aspectos de la voz definen uno y otro género, e igualmente es posible que algunos procedimientos específico aparezcan en cualquiera

de sus subgéneros sin ser propio de su esencia. Las técnicas de la voz se orientan en las seis direcciones que constituyen cada subgénero de relato modernista.

La aparición de un nuevo tipo de relato calza a la perfección con el núcleo mismo de la renovación narrativa que afectó no sólo a algunas técnicas del relato, sino que repercutió en la aparición de nuevos tipos dentro del género del cuento literario. Todorov alegaba el origen de los géneros literarios a la transformación, inversión y combinación, fruto de una dinámica continua, en la que se cruzan la poética general y la historia de la producción literaria. Las variaciones pueden surgir en los distintos niveles discursivos, desde el semántico, el sintáctico el material signico, el pragmático u otros (Todorov, 1976:162-164). En el caso de la aparición de los nuevos subgéneros del relato, las alteraciones se dan a nivel estructural que naturalmente afecta a las mutuas relaciones entre los distintos planos del texto y al nivel discursivo por la aparición de nuevas técnicas de la voz narrativa.

En la misma línea que vincula las transformaciones formales con el contexto sociocultural en un permanente dialogismo, Bajtín (1980) refiere que las imágenes de las ideologías se presentan en la literatura interrelacionándose y definiéndose mutuamente. Por analogía con este pensamiento de recíprocas influencias entre discurso lingüístico e ideología cultural, la aparición de tales subgéneros transparenta la necesidad de nuevas formas discursivas para el emergente sentir estético y existencial de esos autores y de la época. En las posibilidades técnicas de estos subgéneros es donde se contienen con exactitud las inquietudes artísticas de sus creadores. El cuento literario al ser un género narrativo de naturaleza proteica y de transformación flexible genera a principios de siglo esta serie de subtipos que expresan la nueva identidad estética general y se adapta a la manifestación de la individualidad de cada autor.

Es necesario no olvidar que la evolución del relato tuvo su propia dinámica. Con frecuencia se pretende identificar su desarrollo con el de la novela y se la clasifica según ésta, siendo a veces útil, pero es necesario separarse del encuadramiento global para observar los detalles internos de su evolución. En el caso del cuento literario de principios de siglo se hace preciso distinguir los distintos tipos que se dieron en el momento para inferir qué fue lo específico, lo novedoso y en qué consistió la indudable renovación narrativa que ciertamente tuvo lugar en ese periodo. La condensación estética y tipológica que se realiza en el relato es de mayor calado y densidad que en la novela, que suele combinar y manejar las estrategias compositivas de modo menos puro y más híbrido. En una misma novela se puede encontrar zonas de relato interior, otras del relato lírico o mezclarlas con pasajes de realismo filmico o anécdotas de fantasía modernista o bien usar el tono de la nueva ficción filosófica con el relato interior como sucede en algunas obras extensas de Unamuno. Las combinaciones se pueden

observar en la mayoría de las obras de cualquier autor, pues así es la novela. Quizás con este trabajo acabe sucediendo al contrario de lo que suele suceder con estudios sobre narrativa. De ordinario los descubrimientos procedentes de los análisis de las novelas se extienden por inercia crítica al cuento. En nuestro caso, estudiamos el cuento y notamos que algunas de las conclusiones teóricas y metodológicas son igualmente aplicables a la novela, aunque con las adaptaciones pertinentes.

En cualquier caso, estos subgéneros narrativos del relato aparecidos a principios de siglo trajeron consigo fórmulas discursivas que resultaban novedosas a un público no acostumbrado a ellas. En cada uno y en cada texto se reproducen aquellas notas modernistas de modo específico con particularidades señalables —estética de la interioridad, tonos líricos e intelectualistas, la mimesis interior, la perspectiva particular, la actitud y el eclecticismo de las formas—. Algunos se presentaban novedosos en aspectos como los de tono lírico e interior de estos autores que hicieron señalar a Unamuno sobre algunos cuentos de *Vidas sombrías* de Baroja su «exceso de intelectualismo y de abstracción» (Baroja, 2004: 11). Otros retomados de épocas anteriores tras un periodo de relativa pausa como los fantásticos, con los que Valle Inclán rescata el gusto por lo mórbido con resonancias románticas. O aquellos de base realista pero transformados por los usos novedosos de la perspectiva como el caso del relato filmico. La “actitud” de esos escritores se hace presente de modo especial en el relato intelectual y en los de ficción filosófica. En general, la mayoría encarna el sentir modernista, aunque en distinta dosis, y conservando en cierto modo aún la línea estética del realismo decimonónico.

Mostramos una descripción de estos subgéneros mediante un análisis que nos ayude a entenderlos en su contexto. Nos interesa el uso que hacen de los recursos de la interioridad, que se mueven fundamentalmente a nivel de la voz narrativa, y en cómo se construye la interioridad desde el discurso a través de una metodología para el estudio de la voz, sus técnicas interiores y su vinculación con la constitución de estos subgéneros. Una de nuestras hipótesis es que la diferencia entre uno y otro subgénero depende del predominio de técnicas en cada uno de los aspectos de la voz. No obstante, todas disponen de las técnicas de la voz de modo novedoso con respecto a lo que realizaba en épocas anteriores. *Grosso modo* el relato interior se funda, aunque no sólo, en técnicas de las instancias —la figura del personaje sobre la del narrador y el autor, que llamaremos la poética del personaje— y de las modalidades narrativas —la narración de pensamientos sobre los otros tipos—; el relato lírico se asienta sobre el tono; el realismo filmico o modernistas sobre la perspectiva; la ilusión modernista sobre los juegos de información y el tono; y finalmente hemos añadido un tipo llamado el relato de la ficción filosófica por parecernos interesante la irrupción entre los géneros narrativos y a la vez su falta

de explicitación crítica al fundarse en las técnicas de todas las dimensiones de la voz y tiene un perfil que definiremos más adelante. El realismo clásico es heredero directo del decimonónico y de la cuentística tradicional, que hemos incluido por ser un tipo de relato que se sigue produciendo en esta época y en la que se inscriben renombrados autores.

7.1. El relato interior

El relato interior, denominado también como intelectual, espiritual, subjetivo, entre otros, es la narrativa por excelencia de la interioridad en el que se refleja de modo más o menos intenso el nuevo paradigma epistemológico vuelto hacia el interior del sujeto textual —autor, narrador y personaje—. Unamuno lo supo describir magistralmente en su cuento “Y va de cuento” (1913) como un relato cuyo objetivo fundamental es el de «convertir en literatura las íntimas tormentas del espíritu, los más espirituales dolores de la mente»³. Este tipo de relato representa una nueva finalidad ajena ya al mero contar para entretener o de mero contar por contar. La clave del relato interior es pues expresar las preocupaciones intelectuales y emocionales del autor, convirtiéndose el conjunto del relato en un signo de un mundo mental, ya sea traspasado a un personaje directamente o a un narrador tamizado. De ahí que «los cuentos sean, antes que nada, un mero pretexto para encarnar dramáticamente algunas de las preocupaciones intelectuales, emocionales y metafísicas del autor y que las situaciones y personajes, por muy cuidadosamente contruidos que estén —y no hay, francamente, un esfuerzo de verosimilitud—, no sean otra cosa que elementos artísticos al servicio de una voluntad que busca convertirlos en ejemplos significativos» (Díaz y González, 2002:29).

La experiencia interior en sus distintas modalidades intelectuales, psicológicas, emotivas se dan encuentro en las técnicas de la voz y son el sustento del mismo relatar. Si se realizara el ejercicio teórico —si es que se puede— de deslindar el argumento de lo propiamente interior, se observaría que en muchos casos el argumento casi no existe o no tiene consistencia. Sólo tiene valor al considerarse desde la perspectiva interior gracias al interés que suscita la transmisión de la vivencia personal. En estos años de entre siglos encontramos relatos que «al arrebatarse al narrador la visión omnisciente para devolver la palabra narrativa a una relatividad epistemológica, la novela de la voz interior nos sitúa ante la incertidumbre de un narrador consciente del carácter hipotético de sus representaciones y de la parcialidad de su punto de vista, que reflexiona sobre su capacidad para interpretar correctamente aquello que refiere» (Martínez, 2002:216).

³ En *El espejo de la muerte* (1913), citado de la Biblioteca virtual Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-785998/html/85405adb-40f9-46b7-ac86-fd384da51cdf_8.html#l_90_

De este modo, tanto el relato intelectualista que pretende sobre todo mostrar un pensamiento así como aquel relato de la llamada “corriente de conciencia”, en la que se muestra el interior del personaje en su mismo fluir, utilizando la técnica continuada del monólogo interior y otras relacionadas con la narración de los pensamientos —por poner dos modalidades de relato interior— sugiere la preeminencia de lo interior donde «lo objetivo deja paso a lo virtual, lo que podría ser o haber sido, dando entrada a la dinámica de conjeturas y refutaciones que amplía la dimensión digresiva de la novela y propicia la incursión del ensayo en la narración» (Martínez, 2002:216).

La *estética de la interioridad*, que postulamos que definió al modernismo, se encarna en el relato interior. Este elemento interior presente en las obras nacientes de la época no siempre ha sido considerado como rasgo definitorio de la nueva narrativa modernista. A veces incluso se le concede ser un rasgo de menor importancia presente en la narrativa, pero lo que aquí pretendemos señalar es que es propio del modernismo esta presencia de lo interior en cualquiera de sus versiones narrativas ya sea intelectuales, líricas, subjetivas, y de tantos modos de denominarlas que ha recogido la historiografía literaria. «Es indiscutible que hubo un renacimiento del espiritualismo en los años finales del siglo XIX, pero eso no debe cegar al crítico, quien generalmente se ha obcecado en ver elementos «espiritualistas» en la mayoría de las novelas españolas de este período. Por supuesto que los hay, pero tales elementos han de ser contextualizados en la estructura significativa de la obra analizada para ver qué función cumplen. Un análisis de este tipo muestra que algunas de esas novelas, calificadas por lo común de “espiritualistas”, son, ni más ni menos, obras modernistas» (Santiáñez, 2002:275).

Este “espiritualismo” se encuentra no sólo en la narrativa de los autores citados propiamente modernistas, sino en las últimas obras extensas de autores realistas como Galdós, Pardo Bazán y Clarín. Estos autores realistas contribuyen activamente a este nuevo sentir de modo que «la novela del cambio del siglo europeo y americano sufre una transformación sincrética, y en buena medida las técnicas introspectivas se convierten en las hegemónicas por encima de la omnisciencia del realismo y del naturalismo. El análisis de la sociedad, premisa de todo autor realista y naturalista, se difumina. El primer elemento observable reside en la subjetivización de la realidad» (Santiáñez, 2002:254), de la que los autores de la vieja generación se hacen acreedores.

Thomas Mann se refirió a este fenómeno como “principio de interiorización” con el que la novela se adentra en las aventuras de la primera persona, del yo y sus ordinarias peripecias, y tomarán protagonismo sobre las hazañas externas del protagonista decimonónico. Técnicamente se fueron desarrollando nuevos procedimientos. En el relato aparecen de modo

patente al prestarse el género por su brevedad y concentración. Se percibe que «aumenta el número de narradores en primera persona, disminuyen las tramas complejas del naturalismo, se reduce el número de personajes, y se describe la realidad en relación a una mente que la percibe» (Santiáñez, 2002:254). Y más adelante sigue el mismo autor: «El monólogo interior, el uso de largas escenas dialogadas sin acotaciones del narrador y el libre discurrir digresivo de un narrador en primera persona son constantes en ese nuevo tipo de novela. Se intenta mostrar la realidad según perspectivas particulares de cada personaje, y no según un monológico y autoritario narrador omnisciente» (Santiáñez, 2002:254). Se trata del relativismo epistemológico que transparentan estas técnicas. Entre los procedimientos técnicos narrativos que se verán influenciados por los nuevos derroteros epistemológicos, la categoría narrativa de la voz se hará eco plenamente de esta visión de la realidad.

Frente a la narrativa anterior «la atención del novelista se desplaza al análisis de conflictos individuales o interpersonales, y en muchas ocasiones la exactitud realista desaparece: no se especifican fechas o lugares geográficos, se ignora el pasado del protagonista y sus acciones no siempre se explican mediante causalidad alguna» (Santiáñez, 2002:254). Y la pauta de los sucesos dejan de ser el objetivo cronológico para ser fundamentalmente el tiempo interior, la *dureé* bergsoniana donde «el tiempo histórico, omnipresente en la novela de décadas anteriores, compite ahora con el tiempo subjetivo, personal; como efecto de esta temporalización subjetiva del espacio narrativo, la cronología de los eventos altera su linealidad para someterse a la ordenación subjetiva del narrador. La temporalidad dependerá así de su adecuación a la verdad interna del narrador o del protagonista que se describe» (Santiáñez, 2002:254).

En la narrativa de finales de siglo XIX estas técnicas se orientan en abundantes autores en la búsqueda de una mejor y más acabada expresión de la interioridad humana, ya sea del autor o del narrador y los personajes, a través de la manifestación no sólo de los mundos interiores sino de su mismo discurrir. «Las vidas ficticias que en ellos aparecen, presentadas desde la interioridad de su experiencia, sin prestar casi atención a la acción externa están siempre enmarcadas, aunque ese marco externo se quiera en ocasiones, invisibles. No se construyen como reflejo autónomo de la realidad, sino como comentario o explicación» (Díaz y González, 2002:30).

Los problemas técnicos derivados de los modos de narración, los procedimientos de la temporalidad, las perspectivas del narrador sustituyen a los tradicionales de tema, trama, ambientación y personajes. De ahí que se «cambia de tema una y otra vez según le conviene, inserta digresiones, y se muestra crítico con su propio relato, actitud autorreferencial común en

la narrativa modernista» (Santiáñez, 2002:253). El mundo presentado aparece como fragmentado reflejo de un discurso con una coherencia interna ya no lineal, sino marcado por la misma percepción del autor.

El interés gira en torno a otros problemas menos sociales y más individuales, existenciales y «están más preocupados por los problemas que rodean al hombre en tanto que individuo singular que por el estudio de la sociedad» centrados en «la búsqueda de autenticidad personal relegando a un segundo plano el contexto histórico característico de la ficción realista» (Santiáñez, 2002:254).

A la visión omnicomprendiva fruto de una percepción en parte determinista del naturalismo y del realismo, le sucede la toma de visión que lleva consigo el desdoblamiento de posibilidades de visiones ante una realidad. Se instaura así el correlato técnico de las voces y su perspectiva del relativismo subjetivista incipiente en Occidente de principios de siglo.

En síntesis: la narración omnisciente pierde prestigio y el narrador que durante el siglo XIX había sido un semidiós pierde veracidad o consideración artística, llegándose a poner en tela de juicio incluso su calidad como narrador; la trama se resiste a mostrar hechos con sus causas y efectos, se percibe una cierta desconfianza a la lógica común del lenguaje como instrumento para expresar la realidad y se independiza el lenguaje constituyéndose a sí mismo como constructor de realidad y concediendo un cierto tono lírico general. Ortega y Gasset propuso la llamada “novela morosa”, de calidad poética, intensa penetración psicológica en detrimento de la historia en sí. En efecto, las nuevas ideologías y concepciones epistemológicas marcaron la narrativa.

Entre los relatos interiores estudiados encontramos algunos como “Mari Belcha”, “Hogar triste”, “Grito en el mar”, “Noche de médico” de Baroja, “Los hijos espirituales”, “El sencillo Rafael”, “Al correr los años”, “El abejorro”, “Y va de cuento”, “Las tijeras” de Unamuno, “Mundo cerrado”, “Aurora de verdad”, “Volverla a ver” y “Livia Schubert, incompleta”, “Aurora de verdad” de Salinas, “El señor Cuenca y su sucesor” de Miró, “Lunatismo” de Gómez de la Serna, “¿Dónde está mi cabeza?” de Galdós, “El miedo” de Valle-Inclán, “En el bosque” de Fernández Flórez, “El reverso del tapiz”, “¿Qué pasó después?”, “Tiempos y cosas”, “El cura de Maqueda” de Azorín, “El oro inglés” de Trigo, “La convalecencia”, “Reconciliación”, “Carta de Montmartre”, “Alma parisién” de M. Machado, “Viudo”, “La primera grieta” de Ayala, etc.

7.2. El relato lírico

El relato lírico para el que el tono es el factor clave de transfiguración sitúa cualquier tema en zonas de gran intimismo. El lirismo narrativo no fue privativo de esta época, pero sí resultó ser potenciado en los años estandarizados del modernismo. Como hemos visto el lirismo narrativo se encuentra en las páginas de numerosos autores como consecuencia de una necesidad personal de expresión íntima.

Ralph Freedman (1972) y Ricardo Gullón (1984) han dedicado detenidos estudios críticos a la narrativa lírica, que perciben como un estilo aparecido a la par que la estética modernista —quizás símbolo de ella— con autores como Virginia Woolf, Herman Hesse, André Gide, y en el ámbito hispano, obras puntuales de un buen número de escritores desde Pereda —*Peñas arriba*—, Baroja, Azorín, Unamuno, Valle-Inclán, Ayala, Miró, Juan Ramón Jiménez, etc.

Se trata de un tipo de relato interior en cuya expresión «se diluyen las diferencias entre exterior e interior, capitales en el realismo, para pasar a un tipo de escritura interiorista y subjetivista peculiar de ciertas manifestaciones del modernismo» (Santiáñez, 2002:249). La interioridad aparece intimista y aún más poetizada. Se ve afectado directamente el tono en que el interior se muestra, que se sirve de la evocación para intensificar el efecto transmisor.

Este tipo de relato se entronca con movimientos anteriores de estilización formal. «En el modernismo hay una veta clasicista, heredada de Parnasianismo francés, así como una veta individualista y romántica, tomada en parte de los simbolistas» (Rull, 1984:14).

Entroncado con la aparición de la estética de la interioridad, el modo en que muestra el mundo de la intimidad viene mediatizado por la intensidad del lenguaje sensorial. «La cordillera central del sistema, la determinante del peculiar modo de percepción que nos importa, pues va ligada al predominio de la sensación, la constituyen los momentos de visión, momentos de intensificación del ser en que éste trasciende sus fronteras, sus habituales limitaciones, y es capaz de sentir más y de sentir de otra manera. Momentos, visión, percepción y sensación, son los puntos elevados de la cordillera y, traspuestos a la palabra, declaran su complementariedad» (Gullón, 1984:44).

La percepción de la temporalidad subjetiva se expresa de modo exacto a través de un lirismo capaz de una «eternización de lo momentáneo, preservando en su claro ejemplo el instante fugitivo de la visión; ríos por donde corre la asociación libre de las sensaciones» (Gullón, 1984:44).

La interiorización de la narrativa por la que el Yo se posiciona como origen de toda creación, remite hacia dentro el mundo externo captado a través de los sentidos. Y continúa

Gullón: «La sensación tal vez se origina fuera, pero de seguro opera dentro. Quien la experimenta, ha de expresarla desde allí, lo cual, en términos de composición artística quiere decir dos cosas: la construcción la hace el Yo y la sustancia es personal; en consecuencia, la creación es subjetiva y al expresar algo eminentemente propio, tiende al lirismo» (Gullón, 1984:44).

Se trata de comunicar lo incomunicable, evocando, sugiriendo. «La confidencialidad del lirismo no se refiere sólo a lo decible, sino seguramente más a lo indecible; cuando el sentimiento no encuentra palabras es porque sinuosidades y honduras ocultan lo más significativo, lo que escapa al lugar común. Sugerir es el verbo para la acción de hacer comprensibles fenómenos de captación oscura, y las imágenes, los símbolos y los emblemas serán los portadores de esa sugerencia, corriente que los lleva y que los crea» (Gullón, 1984:45).

Las técnicas para lograr estos fines pasan por las voces y la perspectiva, voces interiores y perspectivas desde dentro, cercanas, entrañables. «Accidentes de la novela lírica que no deben ser pasados por algo son la consistencia de las figuras, productos de la mirada unas veces, sombras otras, voces con frecuencia definidas por la inflexión y, en casos, corroboradas por el gesto. Voces cruzadas o monologantes en que crece el texto; miradas que descubren en los objetos otro diseño (tal vez el de la visión) y hacen reverberar el tiempo, inclinándose a la fugacidad o a la eternidad, o ¿por qué no, si vale la paradoja?, a la intemporalidad» (Gullón, 1984:45).

Algunos ejemplos de relato lírico lo encontramos en “Grito en el mar”, “Elogio de los viejos”, “Elizabide el Vagabundo” de Valle-Inclán, “El espejo de la muerte”, “El amor que asalta”, “El semejante”, “Y va de cuento” de Unamuno, “Una flauta en la noche” Azorín, “El águila y el pastor”, “La fiesta de Nuestro Señor” de Miró, “¡Adiós, Cordera!” de Clarín, “Hogar triste”, “La enamorada del talento”, “La sima”, “Un justo”, “Los Panaderos” de Baroja, “El padre” de Fernández Flórez, “Aurora de verdad” de Salinas, “Noche” de Zamacois, “Platero y yo”, “Los fríos”, “El recto”, “La violetilla” de J. R. Jiménez, “La Chucha”, “El indulto” de Pardo Bazán, “Falta una copa” de Gómez de la Serna, “El arco iris”, “Tú”, “El amor y la muerte”, “La última balada de Oscar Wilde”, “Solos”, “En la sombra” de M. Machado, etc.

7.3. El relato filmico

Hemos denominado este tipo de relato como relato filmico por el uso que realiza de recursos que se acercan al estilo de la cámara cinematográfica. También puede ser denominado realismo modernista, por conservar rasgos del realismo, pero alejarse sustancialmente de él con una intencionalidad estética que lo constituye en un subgénero totalmente modernista. El

protagonismo del narrador observador y la categoría de los juegos de información y la perspectiva desempeñan un papel decisivo al mostrar los acontecimientos por encima del mero narrarlos.

Al ideal de objetividad decimonónica, le sucede un traslado de interés hacia la verosimilitud narrativa de un narrador que relata en primera persona. Se trata de lo que algunos críticos han denominado el realismo relativista de la modernidad (Del Prado, 1994:228).

Ya a finales del XIX aparece un tipo de relato que aun con pretensiones objetivistas, se aleja del tradicional realismo decimonónico al variar en sus técnicas y en el mismo sustrato de la intencionalidad narrativa. En ellas el narrador en tercera persona ya no se presenta como extradiegético omnisciente y configurador autorial, sino desde una perspectiva intradiegética invisible, mero observador externo de los personajes, pero dentro de la acción. Este tipo de narración como fenómeno de nuevo realismo modernista aparece ya en escritores como James, Flaubert, Dostoievski, Tolstoi, Galdós, Alas Clarín.

Flaubert en su *Madame Bovary* ya comienza a cuestionar los procedimientos del realismo como construcción y efecto del lenguaje, para renunciar en sus últimas obras como en *Bouvard y Pecuchet*, en la que cierra la pretensión de omnisciencia totalizadora como imposible y artificiosa y se inclina por mostrar irónicamente la realidad limitada de sus personajes. El mismo autor en una carta a Louise Colet al referirse al proceso de escritura de *Madame Bovary* escribía: «estoy tratando de ser impecable y de seguir una estricta línea geométrica: ni lirismo, ni comentarios; la personalidad del autor, ausente» (Becker, 1967: 90). En estas palabras se sintetiza el ideal objetivista en el que culminó el realismo donde la personalidad del autor ha de estar ausente, manteniéndose al margen, a través de procedimientos que le conviertan en transparente o en el mejor de los casos lo hagan desaparecer otorgando al relato de una autosuficiencia estética máxima. Se trata de una evolución de la omnisciencia autorial, caracterizada por la comparecencia de la voz del autor comentando o aclarando cuestiones de la historia relatada, y que había tenido su presencia continuada y su papel propio en las estéticas anteriores.

Inspirado en Flaubert, Henry James en *The Art of fiction and Other Essays* (1884) desata la discusión teórica sobre aspectos referentes a las instancias narrativas y la perspectiva, que serán germen de una nueva estética de la narración y será el sustento de la reflexión posterior sobre autoconciencia compositiva de la ficción. Concibe el relato desvinculado del autor, que ha de desaparecer, evitando intromisiones que dificulten la independencia de la obra. El autor por tanto ha de permanecer al margen, servirse de técnicas que hagan del relato un ser que se explique por sí mismo. Se trata de la técnica del *showing* frente al *telling*, en donde el narrador

adopta una focalización tal que concede al relato el ideal aséptico del que Flaubert fue precursor. James además fue pionero en la reflexión explícita sobre la función del narrador, trató de la perspectiva concediéndole una importancia capital en la construcción del relato, algo inexistente hasta el momento. En James la elección consciente y estudiada del tipo de narrador y su punto de vista —en su mayoría testigo u observador externo—, constituye un elemento imprescindible para conseguir el efecto perseguido. La búsqueda del *efecto* es igualmente una novedad en la construcción del relato que lleva al descubrimiento del narrador como un proporcionador u ocultador de la información que compone la ficción.

Uno de sus más cercanos comentaristas y seguidores, Percy Lubbock en *The Craft of Fiction* (1921) compartía la opinión de que el *showing* —lo “presentado”— contiene más arte que el *telling* —lo “narrado”—. El arte de la ficción, por tanto, comienza cuando «el novelista piensa su historia como una materia que debe ser mostrada, exhibida de tal manera que se contará por sí misma» (Lubbock 1964: 62). Esta desvinculación del autor y el relato fue moneda común en un amplio sector de la narrativa y la crítica posterior. Lubbock desarrollaría el planteamiento sobre el punto de vista de James, profundizando en la estética narrativa del *showing* frente a la clásica *telling*, corroborando que el estudio del punto de vista será referente de cualquier estudio en el terreno narrativo.

En general la crítica concluye que James convierte el punto de vista en eje sobre el que se diseña, estructura y construye la novela y el relato. Este descubrimiento renovó los modos de ficción narrativa desde sus cimientos y su influencia se hizo ver en autores del momento y en corrientes posteriores como en la escuela de la mirada, también denominado *behaviorismo* norteamericano de los años cuarenta y cincuenta —Hemingway, Hammet, Chandler—.

El procedimiento propuesto por James consistente en que los hechos se presenten desde un foco objetivo aséptico liberado de la subjetividad del autor, a través del cual se accede a la historia, hace que el autor no interfiera dejando su huella quizás indiscreta e inoportuna y restándole *efecto*. De este modo las obras integran lo auténtico del arte, que consiste en la intensidad de la ficcionalidad o como él mismo James acuñó “la *ilusión* de realidad”. De aquí se deriva la técnica de la presentación que se inclina a “mostrar” por encima del “contar”, cediendo el lugar a la escena dramática sobre el narrar puro.

El tipo de narrador en tercera persona situado en una posición neutra que pretende mostrar lo que observa, es un tipo de omnisciencia que hemos denominado modernista por ser de otro orden distinto a la autorial del realismo. Es una omnisciencia que sufre un proceso de evolución cuando adopta la perspectiva desde un narrador imparcial, pero con la clara intención de no ser percibida ni inmiscuirse en la historia como hemos visto, pero llevada al máximo de

sus posibilidades con la técnica del “mostrar”, desemboca en la técnica cinematográfica o de la cámara —en designación de Friedman—. La omnisciencia autorial y la cero, son impersonales igualmente, más la cámara aun teniendo pretensiones de objetividad por su focalización externa y la ausencia del autor, es una toma de postura ante lo narrado con una intencionalidad que marca la narración desde sus cimientos. La narración se limita a lo que ve, no entra pues en los pensamientos e intenciones de los personajes, se atiene llanamente a lo que una cámara sería capaz de percibir, solamente observa, pero no sabe. La historia queda desasida de interpretación interna del narrador y el lector queda a expensas de lo que se le muestra y de su propio juicio, elementos con los que ha de concluir lo que sucede en el relato y la interpretación subsiguiente. Se trata de una mirada estrictamente descriptiva, aséptica con una impronta hiperrealista, que registra minuciosamente a través de un narrador omnipresente —no tanto omnisciente— y siempre invisible.

Para entender lo que proponemos como un subgénero narrativo y que denominamos realismo modernista, se ha de confrontar con la omnisciencia modernista, la focalización y las técnicas interiores en contextos de tercera persona.

Algunos ejemplos de este tipo de relato lo vemos en “La venta”, “El vago” de Baroja, “Juan Quinto”, “Redondo, el contertulio” de Valle-Inclán, “El semejante”, “El abejorro”, “El desquite” de Unamuno, “Tom Grey”, “La ecuación” de Azorín, “Los chinos ”de Catá, “Una papeleta” de Jarnés, “Sancha” de Blasco Ibáñez, “Historia del hombre de la pescadilla” de Pérez de Ayala, etc.

7.4. El relato fantástico

«Por convención inadmisible en otros acontecimientos lingüísticos, el contar literario puede operar lo epistemológicamente imposible. No lo hace necesariamente, pero está en su ser mismo la posibilidad de hacerlo. A lo imposible llamamos, en este caso, fantasía» (Reyes, 1984: 23). Las raíces del relato fantástico español habría que buscarlo en el romanticismo de Espronceda, Zorrilla y Bécquer y en la influencia directa que autores extranjeros como E. T. A. Hoffmann y Edgar Allan Poe imprimieron en la narrativa de ficción general.

Casas (2008) en su artículo “El cuento modernista español y lo fantástico” realiza una exposición de este tipo de relato que aquí denominamos como fantástico o la ilusión modernista. La presencia de lo macabro, los fenómenos insólitos, la irrupción de lo sobrenatural entre otros tantos elementos considerados fantásticos aparecen en un tipo de relato modernista con relativa frecuencia y da cuenta de una sensibilidad y de un gusto por lo extraño extendido en los autores del momento.

Casas señala que la deuda con Edgar Allan Poe es evidente en algunos autores. En “Médium”, “El reloj”, “De la fiebre”, relatos de Pío Baroja incluido en *Vidas sombrías* (1900), encontramos la huella de Poe. Descubre una analogía directa en “Medium” «cuyas primeras frases recuerdan a las de “El corazón delator” (1843): «¡Es cierto! Siempre he sido nervioso, muy nervioso, terriblemente nervioso. ¿Pero por qué afirman ustedes que estoy loco?», leemos en Poe, y en Baroja: «Soy un hombre tranquilo, nervioso, muy nervioso; pero no estoy loco, como dicen los médicos que me han reconocido» (Baroja, 1966a: 18)» (Casas, 2008:363).

Pronto nos damos cuenta de que nos introducimos en una realidad extraña al de la experiencia normal y diversa al orden racional o habitual, en la que el narrador nos adentra. «El que autoriza es un ente ficticio llamado narrador; ficticio, como su enunciación y como los seres, hechos y actos lingüísticos que constituyen su enunciado», pero acatamos su autoridad por convención y «porque surge de una necesidad lógica» (Reyes, 1984:25). Y añade «pero no sólo suspendemos nuestra credulidad acerca de lo real y lo irreal, suspendemos también nuestras exigencias de coherencia lógica [...] y suspendemos nuestras exigencias de verosimilitud epistemológica [...]. Participamos en una conversación imposible [...] que no nos paramos a pensar que es imposible mientras la desciframos, o que desciframos por el acicate de su imposibilidad misma. Aceptamos, convencionalmente, las licencias epistemológicas, lógicas y comunicativas del contar literario» (Reyes, 1984:26). Este efecto se funda en la estrategia de una voz que sabe crear el tono necesario para que el lector se adhiera a lo narrado y experimente lo propio de esas situaciones extrañas, terroríficas, absurdas o toda la gama de posibilidades que lo fantástico es capaz de producir.

En el cambio de siglo abundan los relatos fantásticos de temática más tradicional, basados en lo legendario, como ocurre en los cuentos que Valle—Inclán incluye en las diversas ediciones de *Jardín umbrío* o en algunos de Pío Baroja, y que de un modo u otro entroncan con el folklore (el gallego, en el primer caso, y el vasco, en el segundo). Casas indica además que el relato fantástico modernista presenta «divergencias notables con respecto al cuento legendario romántico, con el que entroncan: mientras éste suele desarrollarse en un espacio rural y en un tiempo alejado del presente (especialmente la Edad Media), en general los relatos modernistas se ambientan en el mundo contemporáneo y, en consecuencia, ciertos elementos góticos de presencia obligada en los textos de épocas anteriores, tienden ahora a ser menos habituales (los castillos, las criptas, las mazmorras, las noches de tormenta, los cementerios)» (Casas, 2008:371).

Sin detenernos más en este subgénero, sólo queremos resaltar un detalle técnico. Algunos relatos legendarios del modernismo a veces respetan un determinado esquema

estructural basado en estrategias de oralidad. Por ejemplo, los cuentos enmarcados por el que se transcriben historias referidas, contadas indirectamente por terceros. Otra de estas técnicas consiste en «maniobras de dilación u ocultamiento de sucesos relevantes con el objeto de crear suspense y tener en vilo al receptor» (Casas, 2008:372). Baroja en “El trasgo” incluido en *Vidas sombrías*, elige una estructura convencional, en la que la narración que incluye elementos inverosímiles, tiene como marco una tertulia de la que nos informa un narrador testigo, donde se relata la intervención del viajero que cuenta su encuentro con un trasgo. En el breve prólogo a *Jardín umbrío*, Valle—Inclán presenta las historias que componen el libro, como contadas a él por una vieja criada de su abuela, de nombre Micaela la Galiana. Pero luego los relatos, aun plagados de elementos folklóricos, no presentan narraciones enmarcadas ni estructuras conversacionales (cfr. Casas, 2008:372).

Entre los relatos del momento encontramos algunos ejemplos de relato fantástico en los siguientes: “La carta del difunto” de Unamuno, , “El miedo”, “Del misterio”, “Milón de Arnoya”, “Nochebuena”, “Un cabecilla”, “Beatriz”, “Rosarito”, “El rey de la máscara”, “La misa de San Electus”, “La adoración de los Reyes” de Valle-Inclán, “La pescadilla” de Pérez de Ayala, “La carta del difunto” de Unamuno, “Un drama en el restaurante” de Salaverría, “La ecuación”, “Tom Grey”, “El reverso del tapiz”, “Las sirenas” de Azorín, “La casa sin ventanas”, “Lunatismo”, “La mano”, “Esta noche en Rusia”, “El viejo de la barba de algodón”, “Olvido”, “El gabán de nieve” de Gómez de la Serna, “La fraga de cecebre”, “Miedo”, “El claro bosque”, “La fría mano del misterio” de Fernández Flórez, “¿Dónde está mi cabeza?” de Galdós, “Fabia Linde”, “Las tres pastillitas”, “Lo insondable” de Azorín, “Grito en el mar”, “Elogio” de Baroja, etc.

7.5. El relato de la ficción filosófica

Se trata de relatos ficticios extremadamente intelectualistas que pretenden explicar la totalidad del mundo —aun parcialmente a raíz de un tema— a través de la inserción del discurso dentro de un relato de ficción, que en sí funciona como símbolo de lo que se pretende transmitir. Se mueven entre la narración y el ensayo, y simulan ser filosofía por sus visiones globales y su fuerte tendencia a la reflexión, pero a diferencia de ella no busca tanto la verdad o el entendimiento de lo que existe, sino dar una explicación ficcional de la realidad que compita con aquellas que la ciencia filosófica propone. Se hace pasar por filosofía, pero es ficción literaria por lo que tiene de invención tanto en la explicación que proporcionan —que no es filosófica— como por los medios que utiliza —el relato—, aun siendo de gran interés para comprender algunos aspectos de la realidad. La literatura española tiene a Unamuno, Azorín,

Jarnés entre otros máximos exponentes. Es muy propio de lo que se denomina filosofía existencialista y más tarde posmodernista, pero por su componente de mera interpretación del mundo habría que situarlos más bien en un tipo de ficción filosófica, no filosofía.

El objeto central es mostrar la vida en acción y como explicación de todo fenómeno existencial, sustituyendo las esencias por la existencia. Arranca el género en el siglo XIX con autores como Kierkegaard, Nietzsche, Dilthey. Es la *Lebensphilosophie*, filosofía de la vida.

La ficción filosófica no busca una explicación de la realidad, sino la inventa y la presenta en géneros que son más literatura que filosofía, fundamentalmente por su intrínseca ficcionalidad de relato, pero también por los modos de expresión y las técnicas que usan.

Este tipo de narrativa es precursora de la llamada generación del 14, principalmente en su versión ensayística. Y alcanza su cumbre con algunos autores posmodernos que haciendo uso de ese mismo tipo de exposición —ficción filosófica— presentan la filosofía y la tradición como grandes relatos que explican el mundo, como meras realidades hechas de palabras, constructos lingüísticos, siendo en sí su teoría una teoría más, un gran relato que explica el mundo con la técnica de la ficción filosófica, convirtiéndose ella misma en una explicación más, cayendo en el error que critican.

Incluimos este subgénero de ficción narrativa como un tipo de relato modernista, porque en el mundo hispano surge en autores de esta época, tiene los rasgos de narrativa de ficción, aunque se pueda presentar como filosofía y combinan las técnicas de la voz interior y modernista —lo que no sucede ni en el ensayo como género ni en la filosofía como ciencia—.

Se relata la realidad en general según una perspectiva personalísima, siendo una ficción que proporciona una interpretación de lo real sin necesidad de ser verdadera, aun siendo parte importante de este género la simulación de verdad filosófica. El método de la ciencia filosófica, así como su objeto de estudio, la metodología concreta, la exposición de sus hallazgos, sus objetivos, y sus leyes internas, se distancian de esta ficción filosófica. Los resultados de una y otra se hallan en distinto nivel. Este subgénero fundado sobre un intelectualismo de tendencia ensayística sería precedente directo del novecentismo de Ortega y Gasset y otros tantos que combinan este género de ficción filosófica con el ensayo.

A este tipo de relato nacido en estos años lo hemos denominado ficción filosófica modernista por varios motivos. Muy al propósito vienen las palabras de Mainer al comentar la obra de Jarnés en el que se da este tipo de narración con frecuencia: «si ha habido dos formas propias del siglo XX éstas han sido el ensayo y la novela: el primero porque ofrecía toda la plasticidad posible a los descubrimientos, intuiciones e incluso divagaciones de la subjetividad; la segunda porque, liberada de las obligaciones —sociales y morales— del periodo realista y

naturalista, resultaba ser el territorio idóneo donde plasmar la crisis del personaje [...], la decadencia de las tramas en su sentido tradicional, la convicción de que el tiempo no era una mecánica sino una sensación y de que el espacio no era un acopio de datos realistas sino un síntoma y una proyección de los estados de ánimo» (Mainer, 2000:62).

El relato de la ficción filosófica lo vemos en algunos cuentos como “Una visita al viejo poeta”, “Don Martín, o de la gloria”, “La venda”, “La manchita de la uña”, “El desquite”, “El semejante”, “El abejorro”, “Y va de cuento”, “El semejante”, “Celestino tonto” de Unamuno, “El ejemplo” de Valle-Inclán, “Sentado en el estribo”, “Un humorista”, “Una flauta en la noche”, “El cura de Maqueda” de Azorín, “El árbol genealógico”, “Vida nueva”, “La venganza de don Cristóbal” de Pérez de Ayala, etc.

7.6. El relato del realismo clásico

Darío Villanueva propone dos vertientes del realismo: un realismo genético y un realismo formal. El primero se funda en una realidad unívoca, anterior al texto, asumida por la conciencia perceptiva del autor (Villanueva, 1992:32). En el realismo formal el sujeto que conoce es «la única fuente de realidad» (Villanueva, 1992:60).

Flaubert, Pereda, Tolstoi, Galdós, Bazán, Henry James, Fosseau, James, apuntan a un nuevo relato que dentro del realismo ya contienen claras chispas de la estética modernista. El interés por la psicología de los personajes, el uso de nuevos procedimientos de la voz y el punto de vista, la crisis de la omnisciencia autorial son síntomas de un nuevo relatar. Escritores realistas como Flaubert inician un cuestionamiento de los recursos técnicos del arte realista y la validez de su fundamento epistemológico. Es significativo que autores como los mencionados acaben renunciando al realismo en sus obras últimas. «Los narradores ficticios de las novelas citadas de Pereda, Palacio y Pardo Bazán participan por entero de ese rasgo de la autobiografía, y ellos mismos son conscientes del elemental componente verista y psicológico de su narración autobiográfica» (Santiáñez, 2002:250).

Galdós en su *Fortunata y Jacinta*, así como la *Regenta* de Clarín constituye la máxima representación del realismo. La estética naturalista y realista estaban basadas en el positivismo y fueron sus mismos principios los que la llevó a la crisis por lo insostenible de sus postulados. «La poética naturalista fue cuestionada por otras procedentes, en el fondo, de las entrañas del naturalismo: el verismo, la exactitud, la fidelidad a los hechos y a la psicología del personaje se prescriben contra la supuesta superficialidad del naturalismo. De modo similar, la ficción autodiegética, por ser narrada desde el interior del propio interesado, proporciona uno de los

elementos más perseguidos, aunque desde presupuestos teóricos distintos, por el naturalismo: la autenticidad» (Santiáñez, 2002:250).

La estética del realismo precedida del romanticismo permite comprender con mayor profundidad tanto la aparición de la estética modernista, como sus orígenes y sus rechazos. El mundo del realismo viene ordenado por un sistema de valores institucionales, religiosos, etc. que regían tanto la vida de la sociedad, las motivaciones del arte y la ficción literaria. Sin embargo, «el modernismo, en una visión global, apostó, en calidad de la primera de sus obligaciones, por el rescate del Espíritu. Y de ese su espiritualismo nacen varias de sus consecuencias, incluso temáticas» (Jiménez y Morales, 1998:17). Esta nueva visión viene a desestabilizar pues aquella estática concepción del mundo en pos de una apertura más personal e interior hacia la realidad.

Un fenómeno que descubrimos en la pervivencia de la escritura realista tras el realismo decimonónico de los autores mencionados es que una estética de tipo mimético realista se estandariza como modo de relatar ya tradicional o clásico, pues se despega de sus rasgos propios decimonónicos y pervive junto con otras tantas poéticas narrativas hasta la actualidad. Con él se suelen confrontar las nuevas técnicas de novelar las corrientes posteriores para observar su grado de realidad o establecer hasta dónde se da experimentación o no.

El relato realista subsumido como un tipo de estética se mueve en los patrones clásicos aristotélicos. Su estructura narrativa se centra en la acción como elemento constitutivo que decide el resto de los elementos. El interés por el estilo no es tanto modernidad ni modernismo sino respeto a los cánones literarios para los que el modo de escritura importa por la propia naturaleza de la literatura y no porque haya especial interés por la técnica. El tono como elemento propiamente romántico marca el tipo de relato: folclórico, humorístico, de terror, comedia, drama, etc.

A principios del siglo XX se siguen produciéndose relatos de corte mimético realista emparentados directamente tanto por las técnicas como por su poética con el relato realista decimonónico. Se podría decir de aquellos relato cuyos mundos ficcionales se hayan en las coordenadas espaciotemporales de una sociedad coetánea y a la vez utiliza la narración omnisciente, el narrador heterodiegético, la focalización externa, la combinación de narración de acontecimientos y palabras en estilo directo, y de pensamientos en estilo indirecto, una cronología externa y en definitiva los esquemas mimético-realistas. Interesa más la historia que su manera de narrarla. Aunque no se da en ellos novedad técnica, lo hemos incluido dentro de la tipología del relato modernista, por ser en esa época cuando se estandariza el realismo como

un tipo entre otros, como una modalidad estética mimético realista, y deja de ser estilo imperante y moda propia de la época decimonónica del realismo.

Entre los relatos del realismo clásico encontramos algunos como “El desquite” de Unamuno”, “Yo y el ladrón”, “Soina”, “La voz de la sangre”, “Su primer amor”, “La novia muerta”, “La limosna”, “La onza de chocolate” de Fernández Flórez, “Nihil”, “La sombra” de Baroja, “Preguntones”, “El nacer de las coplas” de Álvarez Quintero, “Sancha”, “Un beso”, “La corrección” de Blasco Ibáñez, “La primera conquista” de Trigo, “Espíritu recio”, “La última aventura de Raposín”, “La Dama Negra”, “Quería morir”, “La prueba”, “La nación”, “Un mal del diaño” de Pérez de Ayala, etc.

*

*

*

PARTE FINAL

RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

ANEXO

TABLAS

BIBLIOGRAFÍA

NOTA FINAL

RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

PRIMERA PARTE

Interioridad

En el prefacio comenzamos este trabajo formulando algunas preguntas: ¿qué es la interioridad en sí?, ¿qué significa como categoría estética en la narrativa?, ¿existe en toda obra una interioridad?, ¿es inmanente a la narración o se construye?, ¿es la interioridad analizable en el texto?, ¿en qué nivel de la narración se encuentra?, ¿quién es el responsable de esa interioridad? o ¿a quién pertenece o a qué se debe?, ¿al autor, al narrador, a los personajes, a la trama, al tema o a la estructura?, ¿se puede hablar de grados de interioridad y por tanto existen interioridades más o menos profundas?, ¿qué relación existe entre modernismo e interioridad? Éstas son algunas de otras tantas cuestiones que se desprenden del título, a las que hemos intentado responder a lo largo de este estudio. Aquel párrafo primero se presentaba a modo de apertura como la materialidad del signo de interrogación inicial (¿) con que se abren las preguntas en español. Este último capítulo conclusivo intenta dar respuestas sintéticas — desglosadas en el curso del presente trabajo—, cerrando la tesis de la manera como lo hace el signo de interrogación (?) al final de la pregunta. Es el momento de examinar si se ha dado cumplida cuenta de las cuestiones abiertas y ahora intentaremos responder en síntesis a cada una de ellas.

A tales interrogantes se puede responder concisamente: existe en toda obra una interioridad que es inmanente; la interioridad asimismo se construye y es analizable en el texto; se puede hallar en los distintos niveles del texto narrativo de ficción; postulamos que se da de modo preeminente en el uso de la voz; el responsable es el autor, pero la simulación de la interioridad puede pertenecer al autor, al narrador o a los personajes; a la vez existen técnicas de la interioridad en la trama, en la ordenación, en los temas, etc.

A lo largo de este estudio, hemos procurado atenernos a nuestro objetivo originario: la construcción de la interioridad en el relato y su presencia en la estética modernista, partiendo de la base que la interioridad es una dimensión humana consignada en el arte y por ende en la narrativa. Con el fin de dar un marco satisfactorio al conjunto de la tesis, resolvimos extender el campo de estudio sobre la interioridad más allá de sus implicaciones estéticas y literarias, y exploramos la interioridad en sí, en cómo se la entendió a lo largo de la historia del pensamiento occidental, cómo la interioridad se puede manifestar en la obra de arte y, en concreto, en la narrativa de ficción.

Tabla 1: La interioridad

En esta tabla se recogen los distintos aspectos analizados de la interioridad y su localización en este estudio.

TRATAMIENTO DE LA INTERIORIDAD	
<i>Sobre la interioridad</i>	<i>Cfr.</i>
Como noción	1.1. LA NOCIÓN DE LA INTERIORIDAD
En sí	1.2. EL FACTO DE LA INTERIORIDAD
En la estética	1.3.1. Interioridad estética y artística
	1.3.2. Interioridad como categoría estética
En la narrativa	4.1.1. Interioridad y narrativa
En el cuento	1.3.3. Las estéticas del cuento literario
En el modernismo	2.2.1. ¿Una estética de la interioridad?
En la renovación narrativa	4.1.2. Renovación narrativa
En relatos modernistas	7.1 El relato interior / 7.2. El relato lírico
En autores modernistas	2.2. NOTAS DEL MODERNISMO
En la estructura narrativa	4.2. LA INTERIORIDAD EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA
En la acción/relato/discurso	4.2.1. ACCIÓN / 4.2.2. RELATO / 4.2.3. DISCURSO
En la voz narrativa	5. LAS VOCES DE LA INTERIORIDAD
En las estrategias de la voz	6. ESTRATEGIAS DE LA VOZ
En la tipología del relato	7. TIPOLOGÍA DEL RELATO
En la crítica literaria	ANEXO

Modernismo

El modernismo fue un movimiento artístico y literario cuya estética consistió en posicionar la interioridad como eje de la creación y la expresión artística. Para comprender su primaria acepción planteamos su relación con la noción de *modernidad* delimitando así las posibilidades de uso de uno y otro término. Después pusimos sobre el tapete el debate modernismo versus generación del 98. Además de intentar exponer en síntesis las distintas posturas en torno a la cuestión, aclaramos nuestra posición teórica, siendo este un paso previo para determinar los rasgos del modernismo que nos interesan en relación con la interioridad, y a los que nos referimos como *notas* del modernismo.

Tabla 2: El modernismo

En esta tabla se presenta las cuestiones relacionadas con el Modernismo y su ubicación en este trabajo.

TRATAMIENTO DEL MODERNISMO	
<i>Sobre el modernismo</i>	<i>Cfr.</i>
La época	I.1. La época y la estética
Narradores	I.2. Narradores
En relación con la modernidad	2.1.1. modernismo y modernidad
Debate con la generación 98	2.1.2. La polémica de modernismo frente a generación del 98
Estética del modernismo	2.2.1. ¿Una estética de la interioridad?

Rasgos respecto a la interioridad	2.2. NOTAS DEL MODERNISMO
Autores y relatos modernistas	3. EL RELATO MODERNISTA
En relación con la interioridad	0.2. Modernismo e interioridad
Renovación narrativa	6. LAS ESTRATEGIAS DE LA VOZ
Tipos de relato modernista	7. TIPOLOGÍA DEL RELATO MODERNISTA

Concluimos que mientras que la modernidad es un concepto de época, el modernismo es una estética más que una época, aunque toda estética se concibe y configura en una época. El modernismo fue una estética proteica del periodo cambiosecular. Fue una nueva manera de crear y narrar distinta de las anteriores aun con innegables influencias del pasado y en convivencia con otros modos narrativos herederos directos del realismo. El modernismo fue un movimiento cultural entre dos épocas, la moderna y la contemporánea. Entendidos ambos conceptos así, podría ser una estética que, o bien pone fin a la modernidad o inaugura la época contemporánea, o en un sentido amplio, puede ser considerado “bisagra” entre uno y otro periodo. En cualquier caso, se podrían dar igualmente razones para justificar cada una de estas posturas. Lo que está claro es que entre los rasgos que definen al modernismo encontramos evolución y culminación del pasado, así como inauguración y precedentes de la posterioridad cultural desarrollada a lo largo del siglo XX.

Hemos entendido, en definitiva, el modernismo como una corriente cultural y artística desarrollada a principios del siglo XX, mientras que la modernidad obedece a un concepto epocal relacionado con la categorización histórica de las edades en Occidente, referido a la Edad Moderna, periodo despuntado con el descubrimiento de América, los Reyes Católicos y la Reconquista de la península ibérica, y a nivel cultural por el humanismo renacentista, la vuelta a lo clásico, el racionalismo y las corrientes de reforma protestantes. En definitiva, es el periodo posterior a la Edad Media que llega hasta el siglo XIX. El modernismo, sin embargo, fue un fenómeno transparentador de un cambio de actitud epistemológica que significó un giro en la cultura y en las mentalidades en los albores del siglo XX.

En cuanto a la polémica del modernismo frente a la generación del 98 señalamos la importancia de trascender el elemento nacional español para enfocar la cuestión. El concepto de *generación del 98* tuvo su interés desde una óptica hispana peninsular, pero aun así tiene demasiadas limitaciones y cabos sueltos que la invalidan teóricamente, aunque se siga usando en los ámbitos de enseñanza de la historia de la literatura española. La noción de *modernismo* explica con validez y de modo cabal el fenómeno cultural y literario acontecido en esos años, sin necesidad de acudir a la noción *generación del 98*, que más bien lleva a confusiones. El modernismo se entiende, por una buena parte de la crítica, como una actitud espiritual de

revisión, de cambio, de búsqueda de caminos propios, y en general afecta a todo el quehacer intelectual y artístico del momento.

Las notas del modernismo que nos han ocupado fueron aquellas constitutivas de su estética. Para establecer la clave subyacente a la variada producción artística aunada bajo la noción *modernismo*, es necesario referir el fenómeno científico y cultural del descubrimiento y el creciente interés por las zonas psicológicas del sujeto, su relación con la libertad existencial, así como la nueva concepción del individuo como fuente de cultura. Aunque por lo general las orientaciones culturales no deben su aparición a un solo factor, sí que se puede afirmar que el interés por la psicología humana y la revalorización de la individualidad resultó ser un factor crucial que situó a la interioridad como catalizador de toda una visión del mundo, haciéndose clave de la estética del modernismo siendo tal estética una *estética de la interioridad*.

Otra nota destacable derivada de la anterior es el tipo de tono general de las narraciones que se mueven en lo que denominamos los *tonos de la interioridad*, y que pueden tender al lirismo, al intimismo o al intelectualismo. Otro rasgo derivado de la estética de la interioridad es la nueva relación existente entre el objeto del arte y el fenómeno artístico. La imitación mimético realista del mundo se abandona en pos de una *mimesis de los mundos interiores*. Se trata de un giro en la intencionalidad del artista que no pretende expresar los objetos mismos sino el objeto en el sujeto que percibe. Es lo que Ortega y Gasset (1926) calificó como deshumanización del arte. Junto con la mimesis interior la perspectiva desde la que se crea no es la del observador tradicional que busca valores compartidos o expresar lo universal. El modernismo se hace acreedor de una revalorización de la perspectiva personal. Hemos calificado tal perspectiva como una *“perspectiva particular”* o *“una particular perspectiva”*, jugando con la doble significación que adquiere el adjetivo cuando va precediendo o antecedendo. En el primer caso se refiere a “personal, exclusiva, individual, propia”, y la segunda a “peculiar, extraño, raro, sorprendente”. La perspectiva modernista porta tanto el sentido de ser profundamente individual como innovadora. Enlazando con esta idea se presenta la actitud como fundante de esta doble dimensión perspectivística. La *actitud* general de revisionismo, de necesidad de cambio, de gusto por lo nuevo, es el factor definitorio del modernismo. Así lo expresaron Juan Ramón Jiménez, Federico de Onís, Unamuno, entre otros, coincidiendo en que era el resultado de una corriente de crisis espiritual que conformó el ánimo de intelectuales y artistas. Finalmente, el *eclecticismo de las formas* es una consecuencia directa de la hegemonía de la visión personal y por consiguiente única y original frente al resto. La heterogeneidad en las manifestaciones del genio personal de cada artista da lugar a estilos peculiares. Los modos de construirse la interioridad en cada uno se presentan con estrategias

discursivas que hemos intentado descubrir y explicar en la segunda parte dedicada a las formas de la interioridad en la ficción narrativa.

Autores

Más allá de las cuestiones sobre las nomenclaturas, no se ha de olvidar que el modernismo se halla en las obras modernistas y la renovación narrativa se encuentra en sus textos. De ahí que el estudio de los relatos aparecidos en el periodo que media entre el último cuarto de fin del XIX y el primero del XX, sea paso obligatorio y por este motivo, recopilamos parte de la producción cuentística de los narradores del momento. Entre los escritores peninsulares distinguimos primeramente a aquellos de renombre que suelen ser considerados paradigma de la renovación narrativa: Miguel de Unamuno (1864 – 1936), Ramón del Valle-Inclán (1869 – 1936), Pío Baroja (1872 – 1956), José Martínez Ruíz, Azorín (1873 – 1967), Manuel Machado (1874 – 1947), Gabriel Miró (1879 – 1930), Ramón Pérez de Ayala (1880 – 1962), Juan Ramón Jiménez (1881 – 1958), Ramón Gómez de la Serna (1888 – 1963), Wenceslao Fernández Flórez (1885 – 1964), Pedro Salinas (1891 – 1951).

Tabla 3: Narradores y relatos I

En esta tabla se presenta los autores y algunos de los relatos seleccionados para este estudio.

NARRADORES Y RELATOS I	
<i>Narradores</i>	<i>Relatos y colecciones de relatos</i>
Miguel de Unamuno (1864 – 1936)	<p><i>El espejo de la muerte</i> (1913)</p> <p>Y va de cuento</p> <p>Chimbos y chimberos</p> <p>San Miguel de Basauri</p> <p>Solitaña</p> <p>Las tijeras</p> <p>Los hijos espirituales</p> <p>El sencillo Rafael</p> <p>El espejo de la muerte</p> <p>El amor que asalta</p> <p>Al correr de los años</p> <p>El abejorro</p> <p>El doctor Montarco</p> <p>Bonifacio</p> <p>Artemio, heautontimoroumenos</p> <p>Robleda, el actor</p> <p>Una visita al viejo poeta</p> <p>Don Martín, o de la gloria</p> <p>La venda</p> <p>La manchita de la uña</p>

<p>Ramón del Valle-Inclán (1869 – 1936)</p>	<p><i>Femeninas (seis historias amorosas)</i> (1985) <i>Jardín umbrío</i> (1920) La adoración de los Reyes El miedo Del misterio Milón de la Arnoya Nochebuena Juan Quinto Un cabecilla Mi bisabuelo El rey de la máscara La misa de San Electus El ejemplo</p>
<p>Pío Baroja (1872 – 1956)</p>	<p><i>Vidas sombrías</i> (1900) La enamorada del talento La sima Un justo La venta El vago Marichu Águeda Nihil La sombra Mari Belcha Los panaderos Parábola Piedad postrera Hogar triste Playa de otoño Lo desconocido Noche de médico</p>
<p>José Martínez Ruíz, Azorín (1873 – 1967)</p>	<p><i>Cuentos</i> (1956) Fabia Linde Las tres pastillitas Lo insondable Tom Grey Sentado en el estribo Un humorista El reverso del tapiz ¿Qué pasó después? Tiempos y cosas Escenas modernas</p>

<p>Manuel Machado (1874 – 1947)</p>	<p>La convalecencia El arco iris Tú El Amor y la Muerte La última balada de Oscar Wilde Solos En la sombra. Diálogo entre ella y él Reconciliación Carta de Montmartre Alma parisién</p>
<p>Gabriel Miró (1879 – 1930)</p>	<p><i>Trilogía de Sigüenza</i> (1915): El humo dormido Figuras de la pasión del Señor El Ángel, el molino y el caracol del faro <i>Del huerto provinciano</i> (1912) <i>Los amigos, los amantes y la muerte</i> (1915)</p>
<p>Ramón Pérez de Ayala (1880 – 1962)</p>	<p>Espíritu recio La última aventura de Raposín Dama negra Quería morir La prueba La nación Un mal de díaño Viudo La primera grieta El árbol genealógico Vida nueva La venganza de don Cristóbal</p>
<p>Juan Ramón Jiménez (1881 – 1958)</p>	<p>El grillo real Domingo de dos Mademoiselle Exofelia El aficionado Jijonenes de Navidad Los fríos La violetilla El recto <i>Platero y yo</i> <i>La colina de los chopos</i></p>

<p>Ramón Gómez de la Serna (1888 – 1963)</p>	<p><i>Cuentos de fin de año</i> (1947) Nochebuena del año dos mil quinientos Esta noche en Rusia El viejo de la barba de algodón Olvido El gabán de nieve Falta una copa Cena de académicos</p>
<p>Wenceslao Fernández Flórez (1885 – 1964)</p>	<p>Soina La voz de la sangre Su primer amor La novia muerta La limosna La onza de chocolate Miedo El claro del bosque La fría mano del misterio</p>
<p>Pedro Salinas (1891 – 1951)</p>	<p><i>Visperas del gozo</i> (1926) Mundo cerrado Entrada en Sevilla Cita de los tres Aurora de verdad Volverla a ver Livia Schubert, incompleta</p>

Luego presentamos a autores que, aunque menos reconocidos en su función de innovadores son igualmente acreedores de aquella renovación del cuento literario español. En la nómina incluimos a Silverio Lanza (1856 – 1912), Salvador Rueda (1857 – 1933), José María Salaverría (1873 – 1940), Ramón María Tenreiro (1879 – 1938), José Francés (1883 – 1964), Alfonso Hernández Catá (1885 – 1940), Benjamín Jarnés (1888 – 1949).

Tabla 4: Narradores y relatos II

En esta tabla se presenta otros autores menos conocidos con algunos de sus relatos, seleccionados para este estudio.

NARRADORES Y RELATOS II	
<i>Narradores</i>	<i>Relatos</i>
Silverio Lanza (1856 – 1912)	<i>Cuentecitos sin importancia</i> (1888) <i>Cuentos políticos</i> (1980) <i>Cuentos para mis amigos</i> (1892)
Salvador Rueda (1857 – 1933)	<i>El patio andaluz</i> (1886) <i>El cielo alegre</i> (1887) El patio andaluz El bautizo La Nochebuena La matanza El brasero La parranda El velatorio El titiritero El café flamenco El columpio El molino Cuadro bohemio El lañador La fiesta de San Antón De piedras abajo Cuadro campestre La faena de naranjas El riego en la huerta La caja de pasas La trilla
José María Salaverría (1873 – 1940)	<i>El muñeco de trapo</i> (1928) El forjador de fantasmas El soñador arruinado Fin de raza

	<p>La hermana Magdalena El muñeco de trapo El traje de Pierrot Niebla alcohólica La muerte de mi doble El fichero supremo</p>
<p>Ramón María Tenreiro (1879 – 1938)</p>	<p><i>Lunes antes del alba</i> (1918) Cena de ánimas Maleficio La cascada o Florecilla</p>
<p>José Francés (1883 – 1964)</p>	<p>La mirada verde Amor de muerte Vida nueva Tiros en la noche Miedo La voz de la playa Misterio El pelele El hijo del mar La muerta El refugio Cupido infortunado El encuentro Los dos gallos Retorno La gloria tardía El nefasto parecido</p>
<p>Alfonso Hernández Catá (1885 – 1940)</p>	<p><i>Manicomio</i> (1931) Mil y un crímenes</p>
<p>Benjamín Jarnés (1888 – 1949)</p>	<p><i>El convidado de papel</i> (1928) <i>Cuentos de agua</i> (2007) Ondina El río de Marcial La niña en venta Letanía del pretil</p>

Rastreados todos estos cuentos bajo la lupa de la innovación y las huellas de interioridad, inferimos que realmente se produce un nuevo tipo de relato. Los modos de narrar se separan del realismo, del naturalismo, del romanticismo. Sin embargo, con frecuencia se halla una cierta influencia de lo anterior: lo naciente se inspira, se asimila o se ciñe a elementos de aquellas estéticas. Aun verificándose la aparición de un nuevo relato, la renovación se realiza sobre una tradición cuentística que había obtenido sus más valiosos frutos a lo largo del siglo XIX, revalorizándose como género literario y asentándose con un nuevo estatus en la literatura de ficción a la altura de la novela y el teatro. De este modo en el nuevo relato se combinan elementos heterogéneos antiguos, tradicionales y novedosos.

La producción de corte realista a principio de siglo XX seguía abundado sobre todo en prensa. Desasido del tono decimonónico de omnisciencia autorial, la base compositiva mimético realista se convertirá en modelo clásico de narrar. El realismo será ya un estilo. El relato modernista con sus características narratológicas propias andará a la par que el relato realista clásico, e incluso el realista decimonónico o costumbrista que aún seguía siendo del gusto popular gracias a las publicaciones periódicas. Autores de los realismos mencionados fueron Joaquín Dicenta (1862 – 1917), Felipe Trigo (1864 – 1916), Vicente Blasco Ibáñez (1867 – 1928), Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio* (1866 – 1929), Carmen de Burgos Seguí, *Colombine* (1867 – 1932), Vicente Díez de Tejada (1872 – 1940) con sus más de mil cuentos, Eduardo Zamacois (1873 – 1971), Manuel Bueno (1874 – 1936) y Concha Espina (1877 – 1955), por citar a algunos.

SEGUNDA PARTE

¿Es la interioridad “construible” y analizable en el texto? Ésta era una de las preguntas del principio y detonante de esta sección del trabajo. Al introducirnos en el análisis teórico de la construcción de la interioridad en el discurso narrativo de ficción, buscamos en la crítica literaria un afrontamiento de la interioridad en el texto que pudiéramos aplicar operativamente a nuestro estudio y descubrimos una cierta insuficiencia de atención analítica a este aspecto tan concreto de la obra. Sí se han intentado variados acercamientos que tangencialmente se aproximan a lo que se podría denominar “estudio de los mundos interiores”, pero la mayoría se acaban alejando de lo estrictamente literario para exponer interpretaciones más en la línea de la sociología, la psicología o la filosofía desbordándose hacia el ámbito de otras ciencias no filológicas. Hemos reservado un breve Anexo al final, dedicado a la interioridad en la crítica literaria, donde exponemos nuestros hallazgos al respecto. Aquí basta saber que nuestra perspectiva desde la que indagamos la interioridad en el discurso narrativo de ficción es la

Poética de la prosa (Blume y Franken, 2006:133) que, en otras palabras y como ya anunciamos al principio, es una confrontación eminentemente narratológica de la interioridad con implicaciones estéticas. En definitiva, el objetivo de nuestra metodología es la de explorar la *forma* del relato a través de su diseño global e indagando en sus elementos compositivos, hallar el *quid* de su esencia poética.

Una vez postulada la teoría de que la estética del modernismo es una *estética de la interioridad* que se realiza en las artes a modo del arte deshumanizado orteguiano, inferimos que la narrativa de la interioridad se modula desde el desempeño de las formas en todos los niveles de la obra en una retroalimentación de intencionalidad autorial, procedimientos técnicos y estética. La comparecencia de la interioridad en la narración modernista significó la entrada de lleno de la valorización de la individualidad frente a la colectividad, y de la existencia consciente y personal frente a los esquemas convencionales. La peculiar combinación de los elementos constructivos creadores de interioridad en el texto se da de manera particular en el modernismo y en eso precisamente consiste la renovación de la narrativa del momento. Un precedente directo del proceso de interiorización de la novela y del relato fue la narrativa psicológica realista del siglo XIX. Con el modernismo el relato abandona progresivamente los moldes mimético-realistas y se encamina hacia una narración en la que la perspectiva interior y en muchos casos los procesos mentales del narrador o de los personajes construyen el discurso parcial o totalmente, de muy diversos modos. Esta mimesis interior se opera en cada estrato del relato y su construcción a nivel de la estructura es lo que nos ocupa.

La segunda parte, por tanto, se dedica a la construcción de la interioridad en la estructura narrativa, principalmente a través de las posibilidades compositivas de las diversas categorías de la voz y las estrategias específicas implementadas por la renovación modernista. La demostración de los mundos interiores presente en los distintos estratos de la estructura del texto narrativo de ficción nos conduce directamente a la conclusión de que la manera preeminente en que se puede percibir la interioridad en el discurso es en el nivel de la voz y por eso su estudio ha ocupado una buena parte de este trabajo. Igualmente resolvimos el modo en que la interioridad es un factor intrínseco al texto en su *origo* —origen— y en su *telos* —fin—, a la vez que la consideramos cómo se la construye en cada nivel específico de la narración a través de ciertas técnicas específica propias de cada estrato.

Construcción

La palabra *construcción* se puede referir bien al proceso de construir o al fenómeno ya acabado, pero tanto en una como en otra acepción siempre existe la referencia necesaria a unos materiales de construcción, un método de ensamblar esos materiales y la técnica que cada

hacedor utiliza en el proceso. Para estudiar la interioridad en el relato es necesario precisar que tal fenómeno de la interioridad aparece inserto en la narración, es decir, que es una construcción dentro de una construcción. De ahí que para estudiar la interioridad en la ficción narrativa hayamos de fijar unos puntos de apoyo previos sobre la naturaleza y el hecho del texto narrativo. Sólo así se puede indagar dónde y de qué modo se puede construir la interioridad en él. Ciertamente no se puede separar —más que teóricamente— la construcción de uno y otro, y por eso, al estudiar los elementos de construcción de la interioridad en el discurso, se estudia la construcción misma del texto y se utilizan los mismos elementos constructivos de la narración.

El punto de partida, por tanto, para el análisis narratológico de la interioridad en la ficción narrativa es la consideración de la naturaleza del texto narrativo y describir su estructura básica. Se puede definir la narración como la «representación semiótica de una serie de acontecimientos» (García Landa, 1998:19). La *representación semiótica* se vincula a la dimensión lingüística de la narración literaria —al discurso mismo—, mientras que la *serie de acontecimientos* se refiere al carácter de relatar unos hechos —una acción— o su intencionalidad explícita de narrar algo de un modo —el relato—. No es, por tanto, meramente una reflexión o una descripción o una exposición, que sería el caso del ensayo o la poesía. Martínez Bonati (1972:55) afirmaba que la base de la narración son las frases aseverativas que se transmiten en juicios singulares de sujeto concreto individual. En la narración por tanto es esencial que se narre un suceso de agentes concretos. Por consiguiente, la estructura del texto se funda en torno a esos ejes — la codificación lingüística, los hechos y el modo de presentarlos— siendo determinante estudiar la presencia de la interioridad en ellos. Se pueden distinguir por tanto varios estratos en la estructura: la *acción*, que son los hechos narrados, el *discurso* que es el cuerpo lingüístico que lo contiene y un nivel entre la *acción* y el *discurso* que es el *relato*. El *relato* es el modo en cómo la *acción* se presenta y se contiene en el *discurso*.

Tabla 5: Niveles de la estructura narrativa según distintos autores

En esta tabla se muestra una posible equivalencia terminológica de los niveles de la estructura narrativa.

NIVELES DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA			
AUTORES	NIVELES DE LA NARRACIÓN		
	4.2.1. ACCIÓN	4.2.2. RELATO	4.2.3. DISCURSO
García Landa	acción	relato	discurso
Aristóteles	<i>praxis</i>	<i>mythos</i>	<i>poiesis</i>
Formalistas rusos	fábula		<i>sjuzet</i>
Benveniste	historia		relato
Genette	historia	narración	relato
Mieke Bal	fábula	historia	texto

Hasta la época contemporánea, la *acción* siempre había constituido un lugar hegemónico en las narraciones. El suceso en sí, y las técnicas usadas procuraban mostrar lo relatado con los esquemas propios del mundo objetivo. La tradición mimético-realista según la preceptiva aristotélica sobre la mimesis, era el fundamento del relato decimonónico y en gran parte del anterior. Progresivamente al finalizar el siglo XIX se abandona el objetivo de expresar los acontecimientos en sí, inclinándose el interés estético hacia lo formal con la invención de novedosos procedimientos técnicos. A principios de siglo XX, aparecen relatos en los que la *acción* o lo narrado pasan a un papel secundario. En su afán por mostrar visiones personales e innovadoras se abandonan las coordenadas externas del mundo para crear las propias del relato. Se muestra el mundo de la conciencia subjetiva, que trajo consigo una subversión de la materia artística al modo orteguiano (1926). Dejan de interesar los objetos y las acciones de la realidad, y comienza un interés progresivo por los procesos interiores mismos transparentados en la narración. Tal renovación estética permeó la narración a todos los niveles de su estructura, y supuso un traslado del eje de la ficción narrativa. Se retira la supremacía de la *acción*, en pos del *relato* y el *discurso* como elementos estructuradores de la narración. Ya no es pertinente tanto lo contado, sino el cómo se cuenta.

El punto clave fue el traspaso del eje de la narración que deja de estar al nivel de la *acción* para trasladarse al nivel del *relato* y progresivamente instalarse en el *discurso*, es decir, la fuerza motriz de la narración pasa del *qué* sucedió al *cómo* lingüístico. Un paso más allá en nuestra consideración es la de radicar el *cómo* no sólo al nivel del *relato* sino fundamentalmente del *discurso*, pues aun existiendo en abstracto estos tres niveles, son inseparables unos de otros en la realidad de la obra. El engarce del *relato* y del *discurso* es tal, que en realidad no se puede deslindar uno del otro más que a nivel teórico. La *acción* se halla en la narración y se puede de alguna manera abstraer de ella cuando hacemos un resumen a través del *argumento*. El *relato* se infiere en la *trama*, aunque se halla en el *discurso* de modo indisociable. El *discurso* es el modo en cómo está codificado en signos lingüísticos. Ciertamente las «formas no son históricamente neutras, sino que están unidas al desarrollo histórico de la literatura y la sociedad» (García Landa, 1998:330).

En la estructura narrativa al estudiar la presencia de la interioridad en cada nivel, descubrimos que se da de modo excepcional a nivel del *discurso* a través de la voz. No obstante, en cada nivel se haya de manera propia. En el nivel de la *acción* se la puede configurar especialmente a través del *argumento*, la *selección* y el *tema*. Entre las técnicas interiores del *argumento* destacamos la de los *argumentos minimalistas*, pues constituyen una muestra de que la serie de acontecimientos que se narra, ya no fundan lo específico de la narración. Los

argumentos contienen el mínimo de *acción* para que se pueda hablar de narración, pero lo que se narra en sí es secundario siendo pertinente el modo en que el narrador o el personaje lo filtran y lo exponen. Las posibilidades técnicas en torno a cualquier tema se multiplican enormemente al ser toda acción susceptible de ser contada de tantas maneras como narradores la pueden narrar. En cuanto a la *selección*, señalamos que hemos tratado la *mímesis* en esta categoría por considerarla como la parcela de mundo que se representa en la narración y hemos denominado a la técnica la *mímesis modernista* que se vuelca hacia los mundos interiores interesándole más la visión individual, que la realidad misma de la *mímesis* realista imperante en las estéticas anteriores. Y en cuanto al *tema*, encontramos el procedimiento que hemos llamado la *minucia*, pues ya no se abordan temas grandilocuentes sino el tema de lo cotidiano y los detalles del vivir.

En el *relato* se haya la interioridad en técnicas relativas a la *trama*, a la *ordenación* de los hechos y la peculiaridad del tratamiento del *tiempo*. Una técnica de la *trama*, es decir, del modo en que se teje la *acción* es la *trama simultánea* o *trama paralela*. Aunque este procedimiento se sirve de la voz y la perspectiva para realizarse, ciertamente fundan una nueva técnica a nivel del *relato* porque en ocasiones se narra el mismo hecho de manera diversa. Los *finales abiertos* es otro mecanismo en los que se deja una trama sin acabar completamente cediendo al receptor la tarea de finalizar la obra. La *ordenación* se realiza según una *mímesis interior* en función de la visión interior de los acontecimientos según la memoria, las expectativas o la repercusión interior que el presente conlleva. En cuanto al tiempo se funda no en el cronológico sino en el interior a modo cómo Bergson describía la *durée* o tiempo de la conciencia juzgándose los hechos según lo que la interioridad dicta, es lo que denominamos el *tiempo interior y focalizado*.

En cuanto al *discurso* descubrimos que la voz constituye el sustrato principal de la presencia de la interioridad del autor, narrador y personaje y es por este motivo por el que se desarrolla un capítulo aparte dedicado exclusiva y extensamente a la voz.

Tabla 6: Técnicas de la interioridad en los niveles de la narración

En esta tabla se presentan las técnicas de la interioridad en los niveles de la *acción* y del *relato*.

TÉCNICAS DE LA INTERIORIDAD EN LOS NIVELES DE LA NARRACIÓN			
Nivel	Categoría	Técnica	Cfr.
Acción	Argumento	Argumentos minimalistas	Técnicas del argumento, la selección y el tema
	Selección	Mímesis modernista	
	Tema	La minucia	
Relato	Trama	Tramas simultaneas	La ordenación y la trama como técnica
	Ordenación	Mímesis interior	
	Tiempo	Tiempo interior y focalizado	El tiempo en el relato
Discurso	Voz	(Ver tabla aparte)	5. LAS VOCES DE LA INTERIORIDAD

Voz

Nuestro postulado principal es considerar el uso de la voz narrativa como clave de las técnicas de la interioridad y de la constitución del nuevo relato aparecido a finales del siglo XIX y principios del XX. Del mismo modo que la esencia de la renovación estética fue el preponderante papel que adquirió la interioridad en la cultura y el arte, la voz narrativa es la categoría en la que se explica con más incisividad el proceso de interiorización de la novela y el relato.

Revisar el estatuto de la voz y su papel en la construcción de la ficción narrativa es base previa para el establecimiento de los modos y los procedimientos específicos en que la voz puede manifestar interioridad y para precisar técnicamente en qué consistió la renovación narrativa. Aun existiendo distintas y valiosas propuestas en torno a este componente, para el fin que nos proponemos se nos hizo necesario realizar una síntesis personal —esto es, sin atenernos a una sola teoría o autor— del estatuto teórico de la voz y sus elementos constitutivos. A la par proponemos una metodología que posibilita el estudio de las técnicas de la interioridad procedentes de la voz. Esta labor ha sido realizada tomando como referencia a reconocidos autores como Genette, Bal, Cohn, entre otros, y en el ámbito hispanohablante, a García Landa, a Anderson Imbert y a otros menos conocidos.

Al observar la voz narrativa, tanto teórica como operativamente, inferimos seis elementos constitutivos: la instancia narrativa, la persona gramatical, la focalización, la gestión de la información, las modalidades narrativas y el tono. Las opciones compositivas que ofrece cada uno de estos aspectos en combinación con los demás, dan lugar a distintas posibilidades técnicas que explican la estética modernista tanto de los autores individuales como del movimiento general. Las técnicas de la voz evolucionan al inicio del siglo XX por vías aún no del todo transitadas y la interioridad se instaura como configuradora de las tales nuevas formas y explican el motor subyacente a la renovación. Antes de postular en qué consistió la renovación estética modernista y determinar cuál fue la función de la interioridad en los relatos, expusimos teóricamente las categorías de la voz para comprender sus posibilidades operativas y poder a posteriori precisar cómo se construye el factor interior en la narración y cuáles fueron sus procedimientos técnicos.

Tabla 7: Voz 0: Categorías de la voz

En esta tabla se presentan las categorías de la voz y su ubicación en este trabajo.

CATEGORÍAS DE LA VOZ		
<i>Sobre la voz</i>	<i>Categoría</i>	<i>Cfr.</i>
¿Qué es?	<i>Estatuto de la voz</i>	5.0. Estatuto de la voz
¿Quién narra?	<i>Instancias narrativas</i>	5.1. Instancias narrativas
¿Sobre quién narra?	<i>Personas gramaticales</i>	5.2. Personas gramaticales
¿Desde quién se narra?	<i>Perspectiva o Focalización</i>	5.3. Perspectiva
¿Cuánto se sabe?	<i>Gestión de la información</i>	5.4. Gestión y juegos de información
¿Qué se narra?	<i>Modalidades</i>	5.5. Modalidades narrativas
¿Cómo se narra?	<i>Tono</i>	5.6. Tono

Instancias narrativas

La *instancia narrativa* —5.1. INSTANCIAS NARRATIVAS: *quién narra*— es el o los sujetos textuales —autor, narrador y personaje— que construyen parcial o totalmente la narración. Al definir su estatuto y su posible función en la composición textual, se ponen las bases para indicar los usos que la estética modernista realiza de ellos. El autor siendo el creador de la narración, en la nueva narrativa inaugurada con el modernismo presenta su historia resaltando la figura del narrador o del personaje, dándose una simulación total en la que el autor se oculta, a diferencia de lo que sucedía a menudo en los modos de relatar del realismo, del romanticismo y de otras poéticas precedentes. En cuanto a los tipos básicos de autor, narrador y personaje, adjuntamos la Tabla 8, que los ilustra y proporciona las referencias de su desarrollo en este trabajo.

Tabla 8: Voz I. Instancias narrativas: quién narra

En esta tabla se presentan los tipos de instancias narrativas.

INSTANCIAS NARRATIVAS: QUIÉN NARRA			
<i>Instancias</i>	<i>AUTOR</i>	<i>NARRADOR</i>	<i>PERSONAJE</i>
<i>Cfr.</i>	5.1.1. <i>AUTOR</i>	5.1.1.2 <i>NARRADOR</i>	5.1.3. <i>PERSONAJE</i>
<i>Tipos</i>	autor editorial	narrador intradiegético	protagonista
	intromisor		
	presente virtualmente	narrador extradiegético	secundario
	ausente		

Se puede trazar una relación analógica entre los niveles de la narración y las instancias narrativas. La *acción* sería el nivel propio del autor, que elige los acontecimientos que se narrarán. El *relato* es ya terreno propiamente artístico, es la representación semiótica de aquellos hechos señalados, y se podría afirmar que es el nivel del narrador. El autor para narrar siempre asume una identidad que en el texto aparece como narrador, y es éste el que dispone

de los acontecimientos. En un tercer estadio el *discurso*, es decir, el texto narrativo es la materialización lingüística del relato, y podría ser tomado como el nivel propio de los personajes en cuanto se hacen realidad, se modalizan y actúan a través del discurso textual, aunque igualmente aparecen en los demás estratos mediatizados de manera distinta: en la *acción* como agentes, en el *relato* ya se configura su papel en la trama y, en el *discurso* textual se les puede observar en su concreción de existencia retórico discursiva.

Personas gramaticales

La *persona gramatical* —5.2. PERSONAS GRAMATICALES: sobre quién se narra — se ha venido considerando como el constituyente de la voz en el que se enuncia el relato. En este punto aclaramos que lo que realmente define la persona gramatical no es la persona del sujeto que narra sino aquella sobre la que se narra, pues cualquier narración independientemente de la instancia narrativa que asuma la voz del relato, se enuncia en primera persona. Si la voz habla de sí, se dirá que narra en primera persona, mientras que, si habla de un tercero, será en tercera persona; si habla a un tú directamente, el discurso se formulará en segunda persona. A pesar de los equívocos que comporta la denominación de esta dimensión de la voz como persona gramatical, la dejamos establecida no como sujeto enunciador sino como el objeto sobre el que se enuncia o a quien se dirige.

Tabla 9: Voz II. Personas gramaticales: sobre quién se narra

En esta tabla se presentan los tipos de personas gramaticales.

PERSONAS GRAMATICALES: SOBRE QUIÉN SE NARRA			
Persona	PRIMERA	SEGUNDA	TERCERA
Cfr.	5.2.1. Primera persona	5.2.2. Segunda persona	5.2.3. Tercera persona
Tipos	homodiegético —personaje intradiegético—	lector abstracto	heterodiegético
	autodiegético	destinatario de un mensaje	
	—autobiografía—	personaje intradiegético personaje extradiegético	

Perspectiva o focalización

La *perspectiva* —5.3. PERSPECTIVA: desde quién se narra— es el punto de vista desde el que se enfoca el relato o algún aspecto de él. También lo hemos denominado *focalización*, y nos referimos a esta categoría con uno u otro término indistintamente. Aun cuando se puede aplicar la perspectiva a diversos ámbitos —ideológico, psicológico, social, etc.— nos hemos detenido en las implicaciones narratológicas específicas de la perspectiva en cuanto elemento constructivo que manifiesta la interioridad de los sujetos focalizadores.

Al colocarse bajo la lupa de la perspectiva las instancias narrativas dejan de ser enunciadores para ser focalizadores. El estudio de la voz y la perspectiva, inaugurado por Henry James y Lubbock, se desarrolla a lo largo del siglo XX en teorías de interés en las que no existía una clara distinción entre voz y perspectiva. Fue Genette quien distinguió focalización y voz, aclarando que un aspecto es la voz o sujeto enunciator y otra es la focalización o modos de percibir lo que se narra. Bal también realiza tal distinción, y da un paso más. No sólo distingue los modos de focalización intradiegética o extradiegética, externa o interna, sino señala que el sujeto focalizador es un sujeto distinto al enunciator. Genette propuso modos de focalización, Bal distingue un sujeto focalizador, siendo del focalizador de quien se ha de analizar la perspectiva.

Tomando una y otra teoría, concluimos que la voz por tanto tiene una dimensión enunciativa en el sujeto textual —autor, narrador, personaje— y una dimensión focalizadora en el sujeto focalizador —autor focalizador, narrador focalizador, personaje focalizador, otros focalizadores intra o extradiegéticos— que puede ser coincidente o no con la enunciativa. Asimismo, el sujeto focalizador no ha de ser necesariamente el autor, el narrador o un personaje, pues la voz al narrar puede observar los acontecimientos desde cualquier punto de vista que sea efectivo según el autor considere conveniente. La voz de una narración puede ser la de un personaje en primera persona como protagonista y ser el sujeto focalizador principal del relato, pero puede ceder parcial o totalmente, en algunos pasajes o en el conjunto del relato, la focalización por ejemplo a la opinión pública contando los hechos cómo los ve un artículo del periódico o cederla a lo que otros piensan de los acontecimientos y narrarlos desde aquellos, haciendo uso de otras técnicas relacionadas con las modalidades narrativas y el juego de información.

Tras deliberar sobre la perspectiva en el *discurso* como una virtualidad de la voz, introduciendo la distinción entre sujeto enunciator y sujeto focalizador y delimitando las posibilidades modales de la focalización, pasamos a indagar las relaciones existentes entre la perspectiva y los otros dos niveles de la narración —la *acción* y el *relato*—. Asumiendo la definición de perspectiva como «el proceso de selección de acontecimientos que transforma la acción en relato» (García Landa, 1998:186), se ha de observar en este caso la perspectiva como selectora e integrador de un eje significativo.

Una de las consideraciones derivada de este proceso de selección se relaciona con el tipo de mimesis que regenta el texto. El objeto seleccionado define la esencia de la mimesis textual. Si la *acción* es resultado del *discurso* constituyendo la realidad ontológica del *relato*, nos encontramos ante estéticas no mimético realistas —modernista y otras estéticas, como la

vanguardista o la experimental—, en las que la perspectiva como seleccionadora del segmento de realidad, construye un mundo nuevo mediatizado desde una interioridad. La voz narrativa en las poéticas mimético-interiores es pues creadora y la única realidad del relato. La dirección de la obra es desde un interior hacia el exterior, a modo como lo describe Ortega y Gasset en sus ensayos *La deshumanización del arte* (1926). Al contrario, cuando el *discurso* pretende simular la imitación de una realidad ya existente previa al relato —como sucede con la estética realista y otras poéticas mimético-realistas— tal realidad se tramita como eje de la obra, preponderantemente.

Una tercera y última cuestión resultante de una consideración de la perspectiva en sentido amplio, guarda un ineludible interés en su relación con la ideología del autor y con el entorno social, histórico y cultural en que surge la obra. Se trata de un aspecto estudiado por la crítica que pretende extraer otros valores. Éstos trascienden y definen su orientación ideológica y estética vinculándolos a la época y al contexto nacional o transnacional en que se producen. Autores como Lotman, Bajtín, Ricoeur, Uspenski hicieron pertinentes estudios al respecto. En nuestro caso resaltamos las implicaciones estéticas del uso de la voz para definir la estética modernista como estética de la interioridad y permanecemos en la línea del análisis narratológico dentro del estudio de los componentes del texto.

En vistas a nuestro análisis hemos distinguido el sujeto focalizador —Tabla 10— y los modos de focalización —Tabla 11—.

Tabla 10: Voz III.1. Perspectiva: Sujeto focalizador — desde quién se narra
En esta tabla se presentan los sujetos focalizadores y los tipos de focalizador.

SUJETO FOCALIZADOR	
<i>Quién focaliza (independientemente del sujeto textual)</i>	<i>Tipos de focalizador (en relación con el sujeto textual)</i>
Autor focalizador	Coincidente
Narrador focalizador	Coincidente alternado
Personajes focalizadores	No coincidente
Otros focalizadores	-

Tabla 11: Voz III.2. Perspectiva: Modos de la focalización

En esta tabla aparecen los modos de la focalización.

MODOS DE LA FOCALIZACIÓN		
<i>Categoría</i>	<i>Respecto a</i>	<i>Tipos</i>
DIÉGESIS	la diégesis —desde dentro o fuera de la historia—	intradiegético
		extradiegético
PROFUNDIDAD	el interior de los personajes —cuánto ve dentro del personaje—	externa
		interna
		mixta
		completa
TEMPORALIDAD	el tiempo —en función del presente de la acción—	presencial
		retrospectiva
		prospectiva
CAUSALIDAD	la causalidad de los hechos —si sabe las motivaciones y las consecuencias—	ignoto
		causal
		consecutivo
		total

En la Tabla 12 se expone en síntesis lo relativo a la perspectiva desde su relación con los niveles de la narración y la ideología de fondo como focalización.

Tabla 12: Voz III.3. Perspectiva: Triple aspecto de la focalización

En esta tabla aparecen los modos de la focalización.

TRIPLE ASPECTO DE LA FOCALIZACIÓN		
<i>En relación con</i>	<i>Temas específicos</i>	<i>Conceptos resultantes</i>
el discurso	Voz	Sujeto focalizador
		Modos de focalización
la acción y el relato	Mímesis	Mímesis interior
		Mímesis realista
la ideología del texto	Factores ideológicos	Ideología del texto
	Factores estéticos	Estética de la interioridad

Gestión y juegos de información

En cuanto a la *gestión* —que hemos denominado también *sciencia*— y los *juegos de información* —5.4. *GESTIÓN Y JUEGOS DE INFORMACIÓN: qué y cuánto se sabe*— se trata de dos dimensiones de la voz referida a los modos de tramitar la información que construye el relato. Quien cuenta es el sujeto textual, quien ve es el focalizador, pero es importante qué sabe y cómo proporciona ese conocimiento, y cómo se distribuye la información —cuánto sabe el narrador respecto al personaje, y respecto al lector—, pues es lo que determina el modo de narrar.

En la siguiente tabla se ofrece una visión de la posible gestión de la información según el ámbito en el que se mueva el saber dado —si la fuente de conocimiento es la diégesis misma o se da un conocimiento ajena a ella o el conocimiento de la voz narrativa abarca ambos — omnisciencia diegética—; si tal conocimiento accede o no al interior de los personajes, sabe sólo lo que ve o accede a todo —omnisciencia cognitiva—; si la *sciencia* es tal que permite ver o no más allá del presente remontándose al pasado, pronosticando el futuro o es poseedor del total de la historia —omnisciencia temporal—; si el conocimiento accede a las causas y consecuencia de los hechos o si le permite conocer todas las relaciones causales —omnisciencia causal—.

Tabla 13: Voz 4. Gestión de la información

GESTIÓN DE LA INFORMACIÓN		
<i>Grado de conocimiento</i>	<i>Respecto a</i>	<i>Tipos de conocimiento</i>
DIEGÉTICO fuente del conocimiento	Lo que conoce se mueve dentro o fuera de la historia	intradiegético
		extradiegético
		omnisciencia diegética
INTERIOR del interior de los personajes	Cuánto ve dentro del personaje o sólo conoce lo que ve	interna
		externa
		mixta
		omnisciencia cognitiva
TEMPORAL de lo que sucede antes y después	Conoce el presente y lo narrado o sabe que pasó o qué pasará.	presencial
		retrospectiva
		prospectiva
		omnisciencia temporal
CAUSAL de las causas y consecuencia de los hechos	Sabe las causas, las motivaciones y las consecuencias y efectos de lo que sucede.	causal
		consecutivo
		ignoto
		omnisciencia causal

En la tradicional *omnisciencia*, la voz narradora puede saber y contar todo lo que crea pertinente, porque se muestra como un semidios que penetra en todos los sucesos, en las mentes de sus personajes y simula saberlo todo. Cuando la voz narradora sabe tanto como los personajes se trata de un caso de *equisciencia*. Y la *deficiencia* consiste en la que la voz narradora sabe menos que los personajes siendo estos acreedores de una posición de superioridad con respecto a la instancia que narra. Estos son los tres ejes básicos de tipo de gestión que ofrece Tacca. Sobre las propuestas de Tacca (1989) y Friedman (1955) se pueden observar las tablas elaboradas sobre sus propuestas.

Tabla 14: Tacca (1989): Gestión y juegos de la información: narradores

TIPOS DE NARRADORES según Tacca (1989)	
<i>Narrador fuera de la historia (3ª persona)</i>	<i>Narrador dentro de la historia (1ª persona)</i>
Omnisciente (N > P) (La mayoría de los relatos en tercera persona)	Omnisciente (N > P)
Equiscente (N = P)	Equiscente (N = P) (Todos los relatos en primera persona)
Deficiente (N < P)	Deficiente (N < P)

Tabla 15: Friedman (1955): Gestión de información: tipos de narraciones

En esta tabla aparecen los tipos de narradores y narraciones según la categorización de Friedman (1955).

TIPOS DE NARRACIONES según Friedman (1955)		
OMNISCENCIA	PRIMERA PERSONA	NEUTRALIDAD
Omnisciencia editorial	Yo-protagonista	Modo dramático
Omnisciencia neutral		
Omnisciencia selectiva	Yo-testigo	Modo de cámara
Omnisciencia selectiva múltiple		

Tabla 16: Voz IV. Juegos de información: Tacca y Friedman

En la siguiente tabla relacionamos las visiones de Tacca (1989) y Friedman (1955)

JUEGOS DE INFORMACIÓN — Narrador / Personaje		
Omnisciencia	Equisciencia	Infrasciencia
N > P	N = P	N < P
Tercera persona omnisciente	Primera persona	Tercera persona neutra
Omnisciencia autorial	Yo-protagonista	Diálogo = Modo dramático
Omnisciencia narratorial	Yo-testigo	Observador = Modo cámara

Las combinaciones y las virtualidades de la administración de la información contienen muchos matices y posibilidades combinatorias que no se pueden obviar y requirieron su oportuno análisis. En la narrativa modernista y contemporánea la información, su veracidad y el manejo que de todo ellos hace la voz es una de las destrezas que definen la nueva estética.

En las siguientes tablas —17 y 18— se observa los juegos de información por un lado de la información del narrador —o narratorial— respecto al personaje, y en una segunda tabla, la administración de la información del lector —o lectorial— respecto al narrador.

Tabla 17: Voz IV.1. Juegos de información: el narrador respecto al personaje

En esta tabla se presenta el juego de información del narrador respecto al personaje.

ADMINISTRACIÓN DE LA INFORMACIÓN NARRATORIAL		
<i>Tipo</i>	<i>Cantidad de información</i>	<i>Modalidades</i>
Suprasciencia narrativa	N > P El Narrador sabe + que el Personaje	Tercera persona suprasciente
		Suprasciencia autorial
		Suprasciencia narrativa
Equisciencia narrativa	N = P El Narrador sabe = que el Personaje	Primera persona
		Yo-protagonista
		Yo-testigo
Infrasciencia narrativa	N < P El Narrador sabe – que el Personaje	Tercera persona neutra
		Diálogo = Modo dramático
		Observador = Modo cámara

Tabla 18: Voz IV.2. Juegos de información: el lector respecto al narrador

En esta tabla aparecen se presenta el juego de información del lector respecto al narrador.

ADMINISTRACIÓN DE LA INFORMACIÓN LECTORIAL		
<i>Tipo</i>	<i>Cantidad de información</i>	<i>Modalidades</i>
Suprasciencia lectorial	L > N El Lector sabe + que el Narrador	Suprasciencia lectorial
		Tercera persona infrasciente
Equisciencia lectorial	L = N El Lector sabe = que el Narrador	Observador = Modo cámara
		Diálogo = Modo dramático
Infrasciencia lectorial	L < N El Lector sabe – que el Narrador	Omnisciencia autorial
		Omnisciencia narrativa
		Yo-narrador
		Yo-testigo

Modalidades narrativas

Como señalamos es esencial para la esencia de la narración que se cuente un suceso. La construcción de tal suceso se realiza a través de los fragmentos textuales que construyen el texto y que pueden ser de distintos tipos, a las que hemos denominado *modalidades narrativas* — 5.5. MODALIDADES NARRATIVAS: *qué se narra*—. La crítica lo ha llamado también *movimientos narrativos*. Son un aspecto de la voz que determina la modalidad de los fragmentos que componen el discurso. Éstos se distinguen en función de aquello que narran: hechos, las palabras mismas de los personajes, sus pensamientos, sus procesos interiores, etc. Lo esencial de esas modalidades narrativas dentro de un texto, es que de algún modo siempre contribuyen a la narración del acontecimiento global o parcial de la narración. Cualquier cosa puede ser materia de narración mientras construya —aun en matices o aportando tono— el total relato, que en su esencia se atiene a lo que Martínez Bonati (1972:55) afirmaba sobre la base de la

narración que son las frases aseverativas que se transmiten en juicios singulares de sujeto concreto individual.

La *modalidad narrativa* en su forma de narración de acontecimientos se muestra como lo propiamente narrativo al contar directamente un hecho, pero en el relato al igual que en la novela, los fragmentos se suceden presentando diversas texturas narrativas. En la narrativa contemporánea los componentes que construyen la narración contienen una proporción mayor de diálogos, reflexiones, pensamientos y procesos interiores —procedentes ya del narrador ya de los personajes—, que hechos en sí mismos narrados. El conjunto de modalidades alternativas a la relación del hecho directamente narrado concede un tono peculiar que es lo propio de una voz más interior y de la renovación narrativa. El discurso se desarrolla mediante una suerte de piezas que narran actos más que hechos, propuestos a un lector que ha de descifrarlos en una colaboración insorteable y activa. Para describir las posibilidades de la modalidad narrativa hemos acudido a tres autores que han explorado este aspecto de la voz desde ópticas personales. García Landa (1998), Anderson Imbert (1979) y Dorrit Cohn (1978).

García Landa en *Acción, relato y discurso* (1998) realiza un estudio de los movimientos narrativos en base a un aquilatado estudio narratológico y ciertamente cubre prácticamente el amplio campo de las potencialidades de la voz en este aspecto. Presentamos Tabla 20 sus resultados.

Tabla 19: Voz V.1. García Landa (1998): Movimientos narrativos

En esta tabla se presenta una clasificación de los movimientos narrativos según García Landa (1998).

MOVIMIENTOS NARRATIVOS, García Landa (1998)		
<i>Narración de ACONTECIMIENTOS</i>	<i>Narración de PALABRAS</i>	<i>Narración de PENSAMIENTOS</i>
Acontecimientos	Discurso narrado Discurso indirecto	Pensamiento narrado-indirecto
Descripción	Discurso directo	Pensamiento directo Monólogo interior Soliloquio
	Discurso indirecto libre	Pensamiento indirecto libre

Anderson Imbert en su estudio *Teoría y técnica del cuento* (1979) realiza un estudio de las técnicas narrativas del cuento y en un apartado que dedica al tiempo y los procesos mentales también señala los discursos directos e indirectos — incluyendo los libres y los combinados. En esa línea refiere una serie de procedimientos destinados a transparentar los mundos interiores de los personajes distinguiendo los tradicionales anteriores a 1910 y aquellos procedimientos innovadores surgidos a partir de 1910. Tales mecanismos muestran una serie de técnicas que transparentan la interioridad, siendo unos precedentes o base sobre la que los

segundos se acaban desarrollando en una progresiva interiorización del relato. En la Tabla 20 se muestran su asignación de técnicas interiores.

Tabla 20: Voz V. 3. Anderson Imbert (1979): Técnicas interiores

En esta tabla se muestra la clasificación de técnicas interiores posibles según Anderson Imbert (1979).

TIPOS DE TÉCNICAS INTERIORES, Anderson Imbert (1979)	
TRADICIONALES —hasta 1910—	INNOVADORAS —a partir de 1910—
Informe del narrador psicológico en 3ª persona	-
La introspección en 1ª persona	Monólogo interior directo en 1ª persona
El análisis interior en 1ª en contexto 3ª	Monólogo interior narrado 1ª en contexto 3ª

Dorrit Cohn en su obra *Transparent minds* (1978) realiza su estudio partiendo del análisis de obras contemporáneas y extrae las posibilidades de un tipo de narración interior propia de este tipo de narrativa. Este estudio es ineludible en cualquier estudio sobre la interioridad en la narrativa por la profundidad, descriptividad y novedad de sus propuestas. Emplea para la catalogación de las obras varias categorías de la voz —que incluyen implícitamente las modalidades narrativas—. Del mismo modo presentamos dos tablas —Tabla 21 en contextos en primera persona y la Tabla 22 en contextos en tercera persona— de sus aportaciones.

Tabla 21: Voz V. 2. Dorrit Cohn (1978): Tipología en contextos de 1ª persona

En esta tabla se presenta una clasificación de narraciones interiores en contextos de 1ª persona.

FIRST-PERSON CONTEXTS —homodiegetics or autodiegetics narrators—			
CONTEXTOS EN PRIMERA PERSONA —narradores homodiegéticos o autodiegéticos—			
	UNPROBLEMATIC APROBLEMÁTICO	PROBLEMATIC PROBLEMÁTICO	
CHRONOLOGICAL CRONOLÓGICO	<i>Autobiographical narrative (self-narration)</i> Narración autobiográfica	<i>Autobiographical monologue</i> Monólogo autobiográfico	AUTOBIOGRAPHICAL AUTOBIOGRÁFICO
UNCHRONOLOGICAL NO CRONOLÓGICO	<i>Memory narrative</i> Memoria narrada	<i>Memory monologue</i> Memoria en monólogo	MEMORY MEMORIA
	NARRATIVE NARRACIÓN	MONOLOGUE MONÓLOGO	

Tabla 22: Voz V. 2. Dorrit Cohn (1978): Tipología en contextos de 3ª persona

En esta tabla se presenta una clasificación de narraciones interiores en contextos de 3ª persona.

THIRD-PERSON CONTEXTS —heterodiegetics narrators—			
CONTEXTOS EN TERCERA PERSONA —narradores heterodiegéticos—			
	CHARACTER MIND CARACTERES	MONOLOGUE MONÓLOGO	
NARRATIVE NARRACIÓN	<i>Psycho-narration</i> Psiconarración	-	<i>Narrated monologue</i> Monólogo narrado
QUOTED CITADO	-	<i>Quoted monologue</i> Monólogo citado	-

Cada autor considera el estudio de los mundos interiores desde ópticas ciertamente distintas, aunque entre ellas se puedan hallar una analogía. García Landa se atiene a la descripción narratológica y su uso metodológico es de aplicación eficaz. Anderson Imbert y Cohn se mueven igualmente en el estudio narratológico, pero ciertamente no se ciñen tanto al estudio de la voz, sino que sus descripciones se sitúan a nivel global del relato en sus aspectos discursivos y semánticos. Las tres propuestas son útiles y se pueden aplicar con eficacia para el estudio de la voz interior siempre que se usen dentro de las coordenadas que cada uno instaura y se aclaren sus usos en cada caso.

Tono

El tono mediatiza en gran parte el impacto emocional de la narración y la eficacia de la transmisión de su mensaje en la medida en que el autor combine sus posibilidades significativas y el lector sepa descifrarlas. Su importancia es decisiva en la construcción del discurso por sus implicaciones estéticas. Es un aspecto de la voz nada desdeñable porque si el tono del realismo y naturalismo decimonónico se resolvía en mostrar un mundo lo más cercano a la realidad, lo decisivo en el relato modernista es justo transmitir un tono y es lo que cada autor aporta. Los tonos interiores, líricos, reflexivos, humorísticos, tristes, quejumbrosos, admirativos, románticos, misteriosos, de suspense, etc., son el eje de muchos relatos que si tal vibración no tendría entidad alguna.

Tabla 23: Voz VI. Tono: cómo se narra

En esta tabla se presenta una tipología del tono.

TIPOS DE TONO			
<i>Cualidad</i>	<i>Relación de la voz respecto a los personajes</i>	<i>Distancia de la voz respecto a la diégesis</i>	<i>Respecto al conjunto</i>
Positivo	Admiración	Ajeno	Dominante
Negativo	Respeto	Propio	Integrado
Neutro	Empatía / Igualdad	Vivencial	
	Superioridad		
	Desprecio		
	Otro		

Estrategias de la voz

Una vez expuestas las distintas virtualidades de la voz y sus mecanismos, indagamos en la serie de técnicas propias de la renovación narrativa: son procedimientos de la voz interior que fundan la poética del modernismo. La construcción de la interioridad se realiza a través de aquellos usos específicos de la voz que refieren el mundo interior activo o pasivo de los

personajes o del narrador. Aquellas técnicas inauguradas a principio del siglo XX simulan con frecuencia mundos interiores o algún aspecto de él: el tono íntimo, un cierto intelectualismo, el proceso de la memoria, la rumia interior, el relato desde un yo que reflexiona, etc. Explorar la construcción de la interioridad en los relatos de finales del siglo XIX y principios del XX significa estudiarlo en su aparición histórica, y permite entender los mecanismos creadores. La observación de su mismo nacimiento asimismo da cuenta de las motivaciones estéticas y de los motores socioculturales de su surgimiento. En los movimientos de la voz hallamos novedades formales no sólo procedentes de tal mostración de lo interior, sino del afán de los autores por reflejar los nuevos paradigmas epistemológicos del relativismo, por reproducir la dinámica subjetiva del conocimiento y la puesta en duda de los valores preestablecidos en la sociedad occidental de principios de siglo con la intención de buscar nuevas seguridades intelectuales que sustenten el naciente mundo.

La nueva narrativa modernista en su afán por expresar sus inquietudes vitales mediante formulaciones estéticas adecuadas abre caminos aún no indagados en el uso de los procedimientos de la voz. Estas técnicas, en las que se resuelven novedosamente las virtualidades de la voz, manifiestan la pluralidad de visiones del sentir particular de cada autor.

En la siguiente tabla —24— se realiza una síntesis de las estrategias y los elementos de la voz que en cada una interviene. se presentan las estrategias de la voz —primera columna— según la subcategoría —segunda columna— de cada virtualidad de la voz —tercera columna.

Tabla 24: Estrategias de la voz

ESTRATEGIAS DE LA VOZ		
<i>ESTRATEGIAS</i>	<i>Subcategorías</i>	<i>Categorías de la voz</i>
<i>Autor ausente y narrador silenciado</i>	Narrador extradiegético	Instancia narrativa
<i>Poética del personaje</i>	Personaje narrador y focalizador	
<i>Narradores autodiegéticos</i>	1ª persona — Narrador homodiegético	Personas gramaticales
<i>Autodiegesis interior</i>	1ª persona — Autobiografía	
<i>Heterodiegesis vivencial</i>	3ª persona — Narrador heterodiegético	
<i>Perspectiva interior</i>	Sujeto focalizador: - Modos de focalización: omnidiegética, completa, retrospectiva, causal	Perspectiva
	Sujeto focalizador: personajes Modos de focalización: intradiegética, externa, presencial temporal y causal	
<i>Focalización polifónica</i>		

<i>Omnisciencia modernista</i>	Gestión: conocimiento intradieгético, externo, presencial temporal y causal	Gestión y juegos de información
	Juego de información: N=P, L=N	
<i>El narrador no fiable</i>	Gestión: conocimiento -	
	Juego de información: N<P, L>N	
<i>Palabra directa del narrador o del personaje</i>	Discurso directo —de García Landa— (diálogos)	Modalidad narrativa
<i>Pensamiento directo del narrador sobre el personaje</i>	Pensamiento directo —de G ^a Landa—	
	Pensamiento indirecto libre —de G ^a Landa—	
	Introspección —de Anderson Imbert—	
	Psiconarración y monólogo citado —de Cohn—	
<i>Monólogo interior</i>	Monólogo interior —de García Landa—	
	Monólogo interior directo y narrado —de Anderson Imbert—	
	Monólogo autobiográfico —de Cohn—	
	Memoria narrada y en monólogo —de Cohn—	
<i>Interior</i>	-	Tono
<i>Reflexivo</i>	-	
<i>Lírico</i>	-	
<i>Tono fantasioso</i>	-	
<i>Tono triste, decepcionado, trágico, amargo</i>	-	
<i>Tono misterioso o terrorífico</i>	-	
<i>Tono morboso</i>	-	
<i>Lírico</i>	-	

Estrategias de las instancias narrativas

Tabla 25: Estrategias de las instancias narrativas

ESTRATEGIA	SUBCATEGORÍA
<i>Autor ausente y narrador silenciado</i>	Narrador extradieгético
<i>Poética del personaje</i>	Personaje narrador y focalizador

En el *autor ausente* se observa la evolución de la presencia textual del autor tanto en el discurso mismo como en general en relación al fenómeno artístico. Hasta la modernidad muchas obras carecían en general de la firma del autor. La autoría no era un valor destacado de la obra. De tal ausencia de autoría individual se pasa con el inicio de la modernidad al reconocimiento

y valorización del autor individual —tanto como origen de la obra como de un estilo— y acreedor de una estética individual o colectiva. El autor firma su obra, pero poco a poco va desapareciendo del discurso como narrador. En narratología la técnica del *autor ausente* consiste en la desaparición de aquella figura hacedora del texto y presente con intromisiones y juicios claramente ajenos a la historia, pero apreciados quizás porque guiaba la tarea del lector. Este tipo de narrador que simulaba hacerse —en ocasiones de manera explícita— presente en el texto tuvo su máxima utilidad en las estéticas del siglo XVIII y XIX con la figura del sujeto textual del autor omnisciente tan presente en el romanticismo, el realismo y el naturalismo. Al inaugurarse el modernismo y las poéticas de finales del siglo XIX con la intencionalidad de mostrar a los personajes como entes de ficción independientes, con sus vivencias e historias propias, el autor busca recursos para desaparecer, y entre ellos recurre al protagonismo del personaje y sobre todo a un narrador que narra sin inmiscuirse, abandonando el relato a su propia suerte. Se da la paradoja modernista: cuanto más presente se encuentra el autor en la obra al elaborarla en base a una mimesis interior de su propio mundo, más ausente se halla en el discurso, simulando que se cuenta solo.

El *narrador silenciado* es aquel procedimiento en el que el narrador deja paso de modo aséptico y neutral a los personajes. Friedman (1955) la denominó *modo de cámara*. Es la técnica de la perspectiva de focalizador presencial y externo, de un narrador que sabe sólo lo que observa y es propio de los relatos filmicos, cuya poética inauguró teóricamente Henry James con la hegemonía del *showing* por encima del *telling* y de la que se hicieron deudores este tipo de relatos. Otro uso del *narrador silenciado* en combinación con la modalidad narrativa de la narración de palabras es la presencia del diálogo en relatos que son prácticamente dramatizados —*modo dramático* de Friedman (1955)— usando del estilo directo como elemento constructor del texto dejando a los personajes el eje de la narración.

En las técnicas del *personaje narrador* y *focalizador* vemos que la importancia se deja el personaje se convierte en sujeto textual por excelencia, ya sea en primera o en tercera persona, y en sujeto focalizador hegemónico. A este fenómeno lo hemos denominado *poética del personaje*. Tras la ausencia del autor y el silenciamiento del narrador encontramos a un personaje al que se le han concedido el absoluto de voz y visión. Se pretende simular que el relato tiene vida por sí al ser directamente el personaje el hacedor de la historia: él mismo posee toda la información necesaria, y su perspectiva es la que marca la pauta sin agente externo al texto. El personaje narra desde sí —narrador autodiegético— o se convierte en focalizador relatando la vivencia misma de otro filtrado desde sí mismo —homodiegético—. El personaje en definitiva es el que sabe, cuenta y ve.

Estrategias de la persona gramatical

Tabla 26: Estrategias de las personas gramaticales

ESTRATEGIA	SUBCATEGORÍA
<i>Narradores autodiegéticos</i>	1ª persona — Narrador homodiegético
<i>Autodiégesis interior</i>	1ª persona — Autobiografía
<i>Heterodiégesis vivencial</i>	3ª persona — Narrador heterodiegético

Tanto la *autodiégesis interior* de narradores como testigos de sí mismos en autobiografías y en vivencias en primera persona, como la *heterodiégesis reflexiva* de aquellos que narran en primera persona sobre una historia que les afecta intensamente porque la cuentan desde sí, dejan paso a la presentación en directo de la propia interioridad. El filtro de la autoconciencia por la que el narrador es a la vez el focalizador de lo que acontece, otorga a la historia la importancia que la voz narrativa, le ceda. Muchos escritores se lanzan al relato del yo narrador en busca de un tono intimista, convincente estéticamente y de mayor fuerza simuladora. En definitiva, «al proporcionar a la voz narrativa un asentamiento “realista” desde una lógica de la verosimilitud —un Yo habla de lo que ha vivido o presenciado—, la narración en primera persona se ha instituido en la novela contemporánea como un recurso fuerte para «naturalizar» el procedimiento narrativo y conseguir un alto efecto de credibilidad» (Martínez,2002:210).

En cuanto a la *heterodiégesis neutral* es la voz que narra en tercera persona refiriendo una acción externa y simulando una objetividad avalada por el empleo de otras estrategias de la voz como la omnisciencia modernista o la focalización polifónica, que favorecen la visión de cámara y presenta los hechos a modo como se narra lo que se ve desde fuera desde la óptica externa del personaje que en cada fragmento del relato entra en acción.

Estrategias de la perspectiva

Tabla 27: Estrategias de la perspectiva

ESTRATEGIA	SUBCATEGORÍA
<i>Perspectiva interior</i>	Sujeto focalizador: -
	Modos de focalización: omnidiegética, completa, retrospectiva, causal
<i>Focalización polifónica</i>	Sujeto focalizador: personajes
	Modos de focalización: intradiegética, externa, presencial temporal y causal

La perspectiva interior es un procedimiento de la voz que penetra los estados interiores de los personajes y no permanece en una situación neutral respecto a lo que observa. El sujeto focalizador puede ser tanto el autor, el narrador como algunos de los personajes, en todo caso

su visión nace desde un prisma interior, que observa tanto la historia y sus personajes desde en su completitud, siendo los modos de focalización omnidiegética, completa, omnitemporal, y unicausal. Esta perspectiva interior va ligada al tono que por este motivo es de una mayor profundidad lírica.

La *focalización polifónica* aparece en relatos donde el sujeto focalizador varía con frecuencia. El juego de perspectiva que logra el autor con esta técnica pone de manifiesto una visión plural del mundo acorde con los paradigmas de fragilidad gnoseológica de la crisis finisecular. La voz narra desde sujetos focalizadores distintos. El narrador, independientemente de la instancia que lo ostente, se pasea por las visiones de los personajes construyendo la historia a base de las perspectivas particulares que al juntarse elaboran el relato.

Estrategias de la gestión y los juegos de información

Tabla 28: Estrategias de la gestión y juego de la información

ESTRATEGIA	SUBCATEGORÍA
<i>Omnisciencia modernista</i>	Gestión: conocimiento intradiegético, externo, presencial temporal y causal
	Juego de información: N=P, L=N
<i>El narrador no fiable</i>	Gestión: conocimiento -
	Juego de información: N<P, L>N

a omnisciencia modernista en realidad no es omnisciencia porque realmente el narrador no lo conoce todo, pero posee las características de objetividad dando la impresión de narrar desde la óptica de una cámara que presencia cada detalle y es capaz de enfocar desde la visión panorámica del que lo ve todo, hasta la minucia que puede pasar desapercibida a un observador distraído. La omnisciencia en tercera persona a modo de cámara sabe lo que un ojo puede ver y constantemente enfoca de modo aparentemente aséptico desde la conciencia de un narrador que pretende pasar desapercibido. Es la técnica del *showing* por encima del *telling* que Henry James indaga tanto en sus escritos literarios como metaliterarios.

Otro tipo de rol que puede adoptar la voz es la de *narrador no fiable*. Es un término acuñado por Booth (1961) y hace referencia a un tipo de narrador no fidedigno. La voz narradora ya sea del autor, de un narrador o de algún personaje, se muestra en una posición de inferioridad moral, psicológica o cognitiva respecto al lector. En el juego de información el lector se halla en ventaja con respecto a las instancias narrativas y puede llegar a saber más que la misma voz que narra. Es un recurso que usado con destreza muestra la vulnerabilidad de la condición humana anclada en la fragilidad del sujeto ante un mundo cambiante e inestable. Esta

visión contrasta frente a las seguridades epistemológicas que se presentaban como incommovibles en épocas anteriores.

Estrategias de la modalidad narrativa

Tabla 29: Estrategias de las modalidades narrativas

ESTRATEGIA	SUBCATEGORÍA
<i>Palabra directa del narrador o del personaje</i>	Discurso directo —de García Landa— (diálogos)
<i>Pensamiento directo del narrador sobre el personaje</i>	Pensamiento directo —de G ^a Landa—
	Pensamiento indirecto libre —de G ^a Landa—
	Introspección —de Anderson Imbert—
	Psiconarración y monólogo citado —de Cohn—
<i>Monólogo interior</i>	Monólogo interior —de García Landa—
	Monólogo interior directo y narrado —de Anderson Imbert—
	Monólogo autobiográfico —de Cohn—
	Memoria narrada y en monólogo —de Cohn—

El *pensamiento directo del narrador o del personaje* es una de las modalidades narrativas que operan directamente sobre la expresión de la interioridad. Son relatos en los que uno u otro sujeto textual exponen su mundo interior mediatizado por la historia. La *acción* no es sino un pretexto para dar rienda suelta al discurrir del narrador. Es la técnica usada básicamente en el relato de ficción filosófica.

El *monólogo interior* es una de las técnicas estudiadas al indagar la interiorización de la narrativa. Se trata de una voz en primera persona que aparece insertada en un contexto de tercera. Es una modalidad en la que se narran los pensamientos del personaje insertados en medio de una narración de acontecimientos, descripción u otra modalidad narrativa.

Estrategias del tono

Entre las resonancias afectivas que destacan como novedosas y transparentadoras de los mundos interiores señalamos los *tonos interiores, reflexivos y líricos* en sus distintas formaciones. El *tono interior* posee la calidad del mundo interior que se comparte bien del narrador o del personaje. La voz descubre que lo que se narra no pretende reproducir la exterioridad de lo acontecido, sino la repercusión que aquello tiene en el interior de un sujeto. La semántica del conocimiento, de la percepción, de la órbita afectiva, de la memoria y de las expectativas, se hacen presente en el discurso como fundamento de lo que se relata. El *tono reflexivo* acude al proceso de pensamiento sobre los sucesos que se narra y sobre otros que se trae a colación a propósito de lo relatado. Implica una fuerte carga filosófica a la historia que a

veces pesa sobre el relato y lo acaba trasladando a los límites del ensayo, pero mientras haya acción o acciones que se relatan, hay narrativa. Es el tono que construye el subgénero de la ficción filosófica. Finalmente, *el tono lírico* es el más conocido y estudiado y se le ha llamado poesía en prosa, lírica narrada, relato poemático. El subgénero del relato lírico se funda en este tono.

Tipología del relato

Estas estrategias de la voz forman parte no sólo de la estética de la interioridad, sino que son estandarte de los procedimientos renovadores de la ficción narrativa de principios de siglo. Pero ciertas combinaciones de estas estrategias en los relatos dan lugar a tipos distintos que inauguran modalidades de cuentos.

Ateniéndonos a los subgéneros que manifiestan una novedad compositiva y temática es posible trazar una tipología del relato en seis modalidades. Distinguimos el relato interior, el relato lírico, el relato filmico o realismo modernista, el relato fantástico o la ilusión modernista, la ficción filosófica modernista y el realismo clásico. En la Tabla 30 se presenta una clasificación de los tipos de cuentos aparecidos con el modernismo y sus posibles denominaciones.

Tabla 30: Tipología del relato

TIPOLOGÍA DEL RELATO		
en sus distintas denominaciones según la perspectiva		
SINCRÓNICA	DIACRÓNICA —modernismo—	ESTÉTICA
Relato interior	o de la interioridad modernista	Interioridad modernista
Relato lírico	o de lírica narrativa modernista	Lírica narrativa modernista
Relato filmico	o del realismo modernista	Realismo modernista
Relato fantástico	o de la ilusión modernista	Ilusión modernista
Relato de la ficción filosófica	o de la ficción filosófica modernista	Ficción filosófica modernista
Relato del realismo clásico	o de la estética mimético realista	Estética mimético realista

La aparición de géneros —y subgéneros— responde a peculiares necesidades estéticas. La narrativa modernista se abrió paso con nuevas modalidades que son fruto de usos particulares de la voz. Tras una detenida observación de la categoría narratológica de la voz en los textos, percibimos que la diferencia entre uno y otro subgénero es una cuestión de voz narrativa.

El *relato interior* es el paradigma de lo que denominamos *estética de la interioridad* por tratarse de un tipo de cuento en los que el elemento interior es la clave de su composición. La interioridad o bien como tema, o como filtro de la realidad, o la interioridad de los personajes, es el elemento sobre el que gira el relato.

En el *relato lírico* observamos también la estética de la interioridad, pero no tanto por la manifestación clara y directa de la interioridad sino por el tono interior que desprende.

En el *relato filmico o realismo modernista* aparece un factor que se desprende de la interioridad y es la perspectiva. El relato filmico combina los elementos de aquella mimesis realista en cuanto que le interesa los hechos en sí —de ahí que lo denominemos realismo modernista—.

El *relato fantástico o la ilusión modernista* recuerda al cuento fantástico cultivado en el romanticismo. En este tipo de relato la novedad consiste en que la fantasía o la ilusión provocada a veces se debe a motivaciones psicológicas de los personajes o a supersticiones que crean un tono de irrealidad y espejismo. A veces se mezclan con mitos o con historias antiguas y dejan la duda de si lo que se narra es real o no.

La *ficción filosófica modernista* es un relato en el que se presentan interpretaciones del mundo pretendiendo un estatuto filosófico de explicación verdadera de la realidad a modo a como la filosofía reflexiona y estudia lo existente. Es ficción filosófica porque lo que ahí se presenta con visos de omnicomprensión auténtica no es más que una ficción, y la filosofía que se presenta es igualmente ficticia como una posibilidad de entender parcialmente la realidad.

El *realismo clásico o la estética mimético-realista* se halla en aquellos relatos de corte realista pero ya fuera de las coordenadas del realismo decimonónico. La producción de relatos de mimética realista es abundante en la época del modernismo y a lo largo del siglo XX, pero se trata de un realismo ya clásico. El realismo clásico inauguró un tipo de realismo cuya imitación de las coordenadas histórico-sociales era la categoría estética dominante. En el realismo posterior las coordenadas no son tanto contextuales como la imitación de la realidad respetando su propia lógica y alejarse de una lógica interior o ajena a la misma realidad.

*

*

*

CONCLUSIÓN

Aun centrando nuestro estudio en los niveles estructurales del discurso, es necesario señalar que consideramos la obra no como una mera estructura, sino como un fenómeno pluridimensional, como un hecho artístico cuya capacidad de expresión se funda en aquel hábito captable en parte a través de las virtualidades de su construcción. La narración como constructo se puede asir en teorías y analizar como sistema, pero somos conscientes de que la grandeza de una lograda narración es más que un conjunto de mecanismos. Dejamos los sentidos para el avisado receptor, y el estudio y análisis de lo tangible, a nuestra labor de crítica narratológica.

Como ya advertimos al principio este trabajo es fundamentalmente especulativo. Por esta razón, el estudio no se articuló en torno a comentarios y análisis detallados de las obras específicas. El marco de trabajo es amplio —aunque el objeto esté delimitado a la interioridad construida en la narrativa modernista— porque fue necesario referir los temas a un paradigma más extenso. Es como observar un punto en un espacio y describir tal espacio para entender mejor el punto. Este es el motivo por el que nos hemos detenido en la indagación de algunos aspectos.

Tras la búsqueda y catalogación de un repertorio suficiente de relatos modernistas, construimos una vía de análisis para estudiarlos desde la voz y extraer sus técnicas interiores. El objetivo no ha sido, por tanto, realizar un análisis de los relatos modernistas, sino trazar a nivel teórico y metodológico unas líneas que permitan realizar *a posteriori* el estudio de los relatos concretos.

Se trata, además, de un trabajo eminentemente teórico —repetimos— no sólo por su objetivo en sí, sino también por una cuestión de espacio, pues la aplicación de la metodología aquí propuesta a los relatos mismos, requeriría otra tesis aparte. La categorización y estrategias de la voz se ha diseñado sobre la observación de una muestra de relatos modernistas. No obstante, el sistema de estudio propuesto se puede aplicar asimismo al relato modernista, al contemporáneo o a cualquier tipo de ficción narrativa.

Según Tacca, «la empresa ideal para una crítica del género consistiría tal vez, en extraer, del análisis de un gran número de relatos, un verdadero y completo sistema de descripción. Luego, munidos de él, volver a cada caso particular para aplicarlo» (Tacca, 1973:19). Aquí hemos tratado de hacer aquel “completo sistema de descripción” y dejamos para otro posible trabajo aplicarlo a cada caso particular.

Por último añadimos una tabla que condensa la propuesta básica de este trabajo en torno a la tipología del relato, las estrategias compositivas y los aspectos de la voz correspondientes.

Tabla 31: Tipología, estrategias de la interioridad y aspectos de la voz

En esta tabla se presentan la tipología en relación con los aspectos de la voz y estrategias empleadas por cada tipo

ASPECTOS DE LA VOZ Y TÉCNICAS DE LA INTERIORIDAD		
TIPOLOGÍA DEL RELATO (cap. 7)	ESTRATEGIAS (cap. 6)	ASPECTO DE LA VOZ (cap. 5)
Relato interior	Poética del personaje	Instancias narrativas
	Autodiégesis interior	Personas gramaticales
	Perspectiva interior	Perspectiva
	_*	Gestión y juegos de información
	Pensamiento directo del narrador o personaje	Modalidades narrativas
	Monólogo interior	
	Narrador silenciado	Tono
Relato lírico	_*	Instancias narrativas
	Autodiégesis interior	Personas gramaticales
	Heterodiégesis reflexiva	
	Perspectiva interior	Perspectiva
	Focalización polifónica	
	_*	Gestión y juegos de información
	Pensamiento directo del narrador o personaje	Modalidades narrativas
	Lírico	Tono
Relato fílmico	Narrador silenciado	Instancias narrativas
	Heterodiégesis neutral	Personas gramaticales
	Focalización polifónica	Perspectiva
	Omnisciencia modernista	Gestión y juegos de información
	_*	Modalidades narrativas
	_*	Tono
Relato fantástico	Poética del personaje	Instancias narrativas
	Heterodiégesis reflexiva	Personas gramaticales
	Focalización polifónica	Perspectiva
	Omnisciencia modernista	Gestión y juegos de información
	_*	Modalidades narrativas
	_*	Tono
Relato de la ficción filosófica	_*	Instancias narrativas
	Autodiégesis interior	Personas gramaticales
	Heterodiégesis reflexiva	
	Perspectiva interior	Perspectiva
	Omnisciencia modernista	Gestión y juegos de información
	Pensamiento directo del narrador o personaje	Modalidades narrativas
	Reflexivo	Tono
Relato del realismo clásico	Narrador silenciado	Instancias narrativas
	Heterodiégesis neutral	Personas gramaticales
	Focalización polifónica	Perspectiva
	_*	Gestión y juegos de información
	Palabra directa del narrador o del personaje	Modalidades narrativas
	_*	Tono

_* no es pertinente

ANEXO

CRÍTICA LITERARIA E INTERIORIDAD

En un trabajo sobre crítica literaria e interioridad no es irrelevante la pregunta acerca del papel que juega la *interioridad* en el análisis literario como objeto de estudio y qué metodología emplea. Observar lo que significa la *interioridad* para la crítica según algunas propuestas teóricas y metodológicas surgidas a lo largo del siglo XX, no es pues ocioso. La crítica literaria en su esfuerzo por establecer bases teóricas sobre las que asentar sus estudios, ha teorizado y afrontado el fenómeno artístico y literario desde variadas ópticas que explican y operan según presupuestos particulares. Sin embargo, no todas perciben la interioridad como un posible elemento específico de análisis, presente en la obra. Por este motivo ahora intentamos ver en qué grado teóricos de la literatura y orientaciones críticas se han interesado por el análisis de la interioridad.

Estudiar el lugar que ocupa explícita o implícitamente la *interioridad* en el análisis formalista ruso —Shklovski, Tomashevsky—, en el lingüístico —Saussure, Jakobson, Benveniste—, el estilístico —A. Alonso, D. Alonso, Rifaterre— el sociológico —Lukacs, Goldman, Bajtín—, el filológico alemán —Gundolf, Curtius, Auerbach, Spitzer—, el retórico —Genette, Le Guern—, el estructuralista —Barthes, Propp, Greimas, Kristeva, Lotman— el psicológico —Poulet, Durand, Mauron—, el poético —Lubbock, Forster, Todorov, Genette— el recepcionista —Iser, Eco, Jaus—, el postestructuralista y deconstructivista —Derrida, Lacan, Foucault, De Man—, el neomarxista —Benjamin, Jameson—, el feminista —Kristeva, Cixous, Showalter— el postcolonial —Said, Bhabha—, sería una tarea imposible para un solo trabajo, pero cuestionarse al menos la pregunta de qué papel juega la interioridad en cada orientación o tan sólo colocar sobre el tapiz la cuestión, puede ser de interés para abrir nuevas posibilidades de reflexión a posteriores estudios y sobre todo para comprender mejor la metodología que se ha desarrollado en el presente trabajo que se ha realizado sobre la base de aportaciones diversas acerca de la interioridad en el análisis textual.

Una diferencia capital para establecer el modo en el que situar la *interioridad* en estos análisis es el tipo de enfoque con el que estudian la obra literaria que básicamente tras una observación más operativa que rigurosa, se pueden condensar en cuatro:

1. Una perspectiva lingüística que funciona desde la consideración de la obra como un producto codificado lingüísticamente. Por tanto, la comprensión y el análisis del producto está mediatizado fundamentalmente por el factor lingüístico y se atienen al propio texto. Se trata de corrientes como el formalismo ruso, la escuela de Praga, el estructuralismo, la semiología, el deconstructivismo, y otras corrientes.

2. Estudios que se derivan de una consideración de la obra como un producto más o menos directo de la cultura y la sociedad: fundan su visión en la dimensión espacio temporal de la obra, aparecida en una época y en un lugar de los que se hace acreedora, y de ahí que se haya de buscar en el texto las manifestaciones de aquellas motivaciones reflectoras del periodo histórico y cultural. Descubrimos estos elementos, por ejemplo, en la escuela de Frankfurt, la crítica marxista, la crítica feminista, la crítica postcolonial.

3. El análisis psicológico y sus derivados ven la obra como un producto directo del individuo singular o como representación de una colectividad. Tuvo un papel importante el surgimiento de estudios psicológicos de principios del siglo XX que abrieron un horizonte nuevo sobre el estudio de la persona en su ser interior. La aplicación al análisis literario se muestra en corrientes como la crítica de la conciencia, la del imaginario, la psicocrítica, por señalar algunas.

4. Corrientes cuyo ángulo de mira se sitúa en torno al relato mismo y su composición, interesando por tanto el proceso de elaboración a todos los niveles: las instancias narrativas — autor, narrador, personajes—, los estratos de la narración —historia/narración/retrato, fábula/*sjuzet*, historia/retrato—, la perspectiva desde la que se narra —extradiégesis, homodiégesis, heterodiégesis—, por mencionar algunos ejemplos. Se da en las poéticas en torno a la prosa, las retóricas, la teoría de la recepción, etc., y sobre todo a ello se dedica la narratología.

Hemos tratado de inferir una explicación de la categoría de la *interioridad* en el relato, su significación, sus virtualidades, una metodología de estudio válida para su análisis en estas orientaciones. La dificultad se presenta ante la ausencia total de la cuestión como tal. El interés analítico por la *interioridad* no se presenta directamente en la crítica literaria ni como elemento de construcción narrativo ni como categoría artística, aunque pueda hallarse implícitamente o en otros conceptos. Aparentemente la visión de los análisis psicológicos podría responder en parte a nuestra cuestión. Ciertamente son iluminadoras esas escuelas procedentes del análisis psicológico, pero para nuestro estudio no son del todo operantes por contener demasiados elementos propios de la psicología que al aplicarlos al texto, no constituiría un estudio cabalmente literario, sino más bien psicológico.

Nuestro interés por la interioridad se ha afrontado desde una perspectiva narratológica y no nos detenemos a describirla porque todo el trabajo utiliza una metodología basada en autores distintos procedentes de la poética de la prosa (Blume y Franken, 2006:133). Pasamos a rastrear en concreto tres corrientes que nos parecen más representativas en busca de su dimensión interior.

A.1. Perspectiva lingüística e interioridad

El formalismo ruso nacido en los años diez y veinte del siglo XX en la Unión Soviética propone el factor lingüístico como vía principal de acceso analítico partiendo del significante al analizar las virtualidades del texto literario. Dos grupos de lingüistas dieron inicio a este movimiento: el Círculo Lingüístico de Moscú, fundado por Roman Jakobson (1896 – 1982) en 1915 y el OPOJAZ (Sociedad para el estudio del Lenguaje Poético) iniciado en 1914, representado por Víktor Shklovski (1893 – 1984) y Boris Tomashevsky (1890 – 1957). Ambas orientaciones estudian los rasgos formales del texto y su construcción interna, si bien con un matiz diferenciador, pues el primero trataba la poética desde la lingüística y el segundo disociaba la lingüística de lo poético. La aparición de los teóricos formalistas fue una reacción a la visión de la literatura como una mera transposición del contexto individual y social del autor y a los modelos subjetivistas y simbolistas de los análisis literarios vigentes en ese momento. Además de los autores señalados formaron parte Yuri Tyniánov (1894 – 1943), Boris Eichenbaum (1886 – 1959), y posteriormente Vladimir Propp (1895 – 1970). Jakobson más tarde se trasladaría a Praga donde iniciaría el Círculo lingüístico de Praga, con nuevas orientaciones teóricas.

Algunos aspectos de la propuesta formalista proporcionan indicios de algún remanente de *interioridad*, al presentar el fenómeno literario como susceptible de un análisis profundo desde un enfoque lingüístico. La *literariedad* en cuanto aquello que hace que un producto lingüístico sea literario, la *dominante* o la *función estética* que determina el resto de los componentes literarios, el *extrañamiento*, concepto que define la novedad estética en la obra, y otros conceptos como la *diacronía*, el *factor constructivo*, las variantes estructurales de los relatos —de Propp—, son aportaciones de gran interés al abrir la realidad del fenómeno literario a nuevas formulaciones teóricas. Lo esencial de sus propuestas es que introducen el análisis literario en el interior del texto dejando a un lado otras virtualidades externas al texto. Igualmente sucede en sus aportaciones sobre la narrativa. Las nociones de motivación, *suizhet*, fábula, motivos, *skaz* suponen una interiorización en la estructura del relato que sólo es posible desde un esfuerzo por entender el texto en su construcción interna que arranca en cierto modo de Aristóteles, y se ejecuta efectivamente con estos autores.

Aunque estas perspectivas fundamentalmente lingüísticas, adolecen del estudio de aquella interioridad personal con su impronta estética en la obra, de la que venimos tratando, el estudio de la obra misma en su constitución interior nos proporciona elementos teóricos que encaminan el estudio de la interioridad hacia elementos insertos en el discurso textual de carácter propiamente formales. La categoría de la interioridad habrá que buscarla enclavada en

el mismo texto dentro de sus formas. Hemos intentado encontrar el punto donde vertebrar el estudio de la interioridad en relación con el factor estructural de la narración.

A.2. Corrientes sociológicas e ideológicas frente a la interioridad

Son varios los autores y corrientes que enfocan el estudio de las obras desde perspectivas ajenas al texto mismo atendiendo fundamentalmente al contexto, como son las sociológicas que perciben la existencia de la obra literaria tan sólo en su inserción en un contexto social. Precusores de estas corrientes, aunque no precisamente críticos literarios, fueron Karl Marx (1818 – 1883) y Friedrich Engels (1820 – 1895), que, aunque no trataron sobre la crítica literaria, establecieron el terreno para la aplicación de su ideología a otros campos de estudios humanísticos. No obstante, aunque sus ideas no se contengan de modo pleno en las distintas críticas sociológicas, o sirvieran tan sólo inspiración lejana, todas comparten algunos principios generales que podríamos resumir en tres: el fenómeno literario es histórico, pues se produce en una circunstancia, en un tiempo y un espacio concreto; es un producto social, y por tanto refleja una visión del mundo; y su finalidad y su función es igualmente social, al estar escrita para un colectivo. Entre los autores concretos vinculados al análisis sociológico encontramos a Georg Lukács (1885 – 1971), Lucien Goldmann (1913 – 1970) y Mijaíl Bajtín (1895 – 1975). En 1930 Max Horkheimer (1895 – 1973) inicia una teoría crítica que pretende combinar los métodos de análisis científicos con la sociología marxista y el psicoanálisis freudiano. Se trata de la Escuela de Frankfurt con autores como Theodor Adorno (1903 – 1969), Herbert Marcuse (1898 – 1979), Frederic Jameson (1934 –) y Jürgen Habermas (1929 –). Cada teórico hace propia la visión sociológica, psicoanalítica y económica y la reformula con tonos personales.

Los mencionados factores de carácter sociológico no manifiestan interés puntual por la interioridad en el sentido en que hablamos ni cuentan con dispositivos analíticos para su estudio. Sus análisis se fundan en dimensiones contextuales de la obra que constituyen los elementos de apoyo básico en su estudio literario. La obra como reflector de un contexto social, necesariamente pasa por la observación de una conciencia en un contexto humano, sin el que no puede existir y del que no puede prescindir para su desarrollo. La obra literaria ciertamente no es un mero producto social ni ideológico. De ahí que estas corrientes sociológicas aún sin pretender analizar aquella interioridad personal en la obra, sí que nos sugiere por analogía la necesidad de confrontar el mundo interior manifestado, en su relación con el contexto social en el que se mueve, que en el nivel artístico nos referimos como estética. La estética de la obra carecería de sentido sin hallarse inserto en unos parámetros sociales, justo porque ser retroalimentan.

A nivel metodológico resulta de gran interés la obra de Luis Beltrán *Las palabras transparentes* (1992). Inspirado en Bajtín y V. N. Voloshinov, Beltrán intenta actualizar sus teorías demostrando su utilidad analítica. Esta obra guarda cierto parentesco con la obra *Transparent Minds* (1978) de Dorrit Cohn que centra su análisis en la expresión del pensamiento de los personajes por considerar que éste constituye el núcleo de la atención de la novela moderna. En el caso de Beltrán el estudio de la representación de la voz y el pensamiento a partir de una concepción enunciativa del discurso y dialógica de la novela, determina un tipo de análisis que pasa por considerar el enunciado como producto de la experiencia histórica del autor. El discurso del personaje no sólo transparentará las actitudes vitales del ser de ficción sino también las de su autor y su contexto. Este estudio resulta inspirador para el estudio de las implicaciones estéticas del uso de la voz.

A.3. Crítica psicológica e interioridad

Como señalamos en el capítulo anterior al referirnos al naciente interés por la psicología humana surgida a finales del siglo XIX, el nombre de Sigmund Freud (1856 – 1939) es ineludible, aunque junto a él hayan de aparecer otros como William James (1842 – 1910) y Carl Gustav Jung (1875 – 1961). Estos autores de manera directa o indirecta tuvieron incidencia en la nueva percepción estética y literaria tanto en artistas como en críticos.

La centralidad del inconsciente en la teoría freudiana propone un esquema simple para el análisis de las obras. La expresión del inconsciente en las manifestaciones de la vida psíquica es una de las coordenadas fundamentales para introducirse en la significación subyacente a toda creación. Un inventario básico de asuntos fundamentalmente eróticos y procedentes de traumas pretéritos forman los instrumentos de los análisis de los textos. La sublimación, la exaltación del yo, deseos de poder, sosiego de las tensiones interiores a través de la complacencia de la *libido*, etc., son la clave de interpretación de las tramas, los personajes y los motivos de la narración. Son numerosos los autores que heredan aspectos freudianos en sus métodos analíticos. El inconsciente freudiano tiene unas connotaciones demasiado parciales del ser humano, que apenas explica a la persona en su mundo interior e igualmente son inválidas para interpretar con cierta integridad las obras literarias.

No obstante, existen otras perspectivas analíticas vinculadas al psicoanálisis que pretende encontrar en las obras el rastro interior del artista, desvinculándolo ya de las permanentes motivaciones sexuales freudianas. Apelando a la estrecha vinculación establecida entre autor y obra, buscan a través del estudio del texto, la interacción de ambos. Entre estas tendencias destaca la llamada crítica de la conciencia.

La crítica de la conciencia con Georges Poulet (1902 – 1991), Marcel Raymond (1897 – 1881), Albert Béguin (1901 – 1957), Jean Rousset (1910 – 2002) y Jean Starobinsky (1920 – 2019). Entre las propuestas básicas de estos autores podemos destacar algunas que conciernen a nuestro estudio. Poulet detecta en el interior del lenguaje literario, formas de la conciencia individual, que enraizadas en un sustrato prerreflexivo son estructuradora de un orden mental. La conciencia acomoda en las coordenadas del espacio y tiempo, la configuración interna del autor con la experiencia fenomenológica de lo cotidiano. El resultado de estos ajustes se percibe en la obra. Raymond propone al creador como eje de la obra que remite a un pasado y se proyecta al futuro; Béguin promueve la búsqueda de lo absoluto como proyección de la interioridad del artista en su obra; Rousset trata de hallar un centro de convergencia en la obra que la explique en su organización y su significación; Starobinsky habla de un “itinerario del sentido” y observa que la doble instancia subjetividad/objetividad o intimidad/distanciamiento son elementos explicativos de la obra, que va desde la percepción de la realidad hasta el proceso artístico que tal captación conlleva.

Otro tipo de crítica que pretende ir hacia el interior es la crítica del imaginario. Tiene una doble versión por un lado en sus representantes Gastón Bachelard (1884 – 1962) y Jean – Pierre Richard (1922 – 2019), y en su versión arquetípica encontramos a Gilbert Durand (1921 – 2012) y Northrop Frye (1912 – 1991). En síntesis, afirman que la realidad material, los seres vivos, el tiempo, el espacio son los elementos de que se sirve el artista para crear sus mundos imaginarios y simbólicos. Las vivencias personales son materia de los universos literarios, que se transforman en imagen de la experiencia vital del autor. Bachelard afirma que las cosas son en la realidad y significan en el interior del mundo imaginario del autor; Richard postula que el entramado del mundo interior del autor con sus pensamientos y sensaciones configuran la estructura imaginaria y da origen a los temas fundantes. Durand y Frye proponen teorías arquetípicas con las que operan sus análisis del texto. Han elaborado un extenso cuadro de las estructuras antropológicas del imaginario.

Observamos que el estudio crítico de las obras desde estas perspectivas se basa en una visión interior tanto de la obra como del artista y el lector, pero siendo todas de más o menos interés no constituyen por sí mismas un análisis literario por prescindir del factor lingüístico y semántico, retórico y narratológico indispensables para entender la ficción narrativa literaria. La crítica psicológica en cuanto expresión de la interioridad, no se halla en ninguno de los niveles concretos del discurso, sino que se halla en el conjunto y se capta por medios distintos del análisis textual narratológico.

ÍNDICE DE TABLAS

N.º de tabla	Título de la tabla	Pág.
1	La interioridad	236
2	El modernismo	236
3	Narradores y relatos I	239
4	Narradores y relatos II	243
5	Niveles de la estructura narrativa según distintos autores	247
6	Técnicas de la interioridad en los niveles de la narración	249
7	Voz 0: Categorías de la voz	250
8	Voz I. Instancias narrativas: quién narra	251
9	Voz II. Personas gramaticales: sobre quién se narra	252
10	Voz III.1. Perspectiva: Sujeto focalizador — desde quién se narra	254
11	Voz III.2. Perspectiva: Modos de la focalización	255
12	Voz III.3. Perspectiva: Triple aspecto de la focalización	255
13	Voz 4. Gestión de la información	256
14	Tacca (1989): Gestión y juegos de la información: narradores	257
15	Friedman (1955): Gestión de información: tipos de narraciones	257
16	Voz 4. Juegos de información: Tacca y Friedman	257
17	Voz 4.1. Juegos de información: el narrador respecto al personaje	258
18	Voz 4.2. Juegos de información: el lector respecto al narrador	258
19	Voz 5.1. García Landa (1998): Movimientos narrativos	259
20	Voz 5. 3. Anderson Imbert (1979): Técnicas interiores	260
21	Voz V. 2. Dorrit Cohn (1978): Tipología en contextos de 1ª persona	260
22	Voz V. 2. Dorrit Cohn (1978): Tipología en contextos de 3ª persona	260
23	Voz VI. Tono: cómo se narra	261
24	Estrategias de la voz	262
25	Estrategias de las instancias narrativas	263
26	Estrategias de las personas gramaticales	265
27	Estrategias de la perspectiva	265
28	Estrategias de la gestión y juegos de la información	266
29	Estrategias de las modalidades narrativas	267
30	Tipología del relato	268
31	Tipología, estrategias de la interioridad y aspectos de la voz	271

BIBLIOGRAFÍA

AUTORES

- ALAS, Leopoldo (1896). *Cuentos Morales*. Madrid: La España Editorial.
- BAROJA, Pío (2004). *Cuentos*. Madrid: Alianza.
- (1978). *Obras completas VI*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FRANCÉS, José (1922). *Miedo*. Madrid: Mundo Latino.
- (1922). *El espejo del diablo*. Madrid: Mundo Latino.
- (1921). *La ruta del sol*. Madrid: Mundo Latino.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1991). *Cuentos de Fin de Año*. Madrid: Clan Editorial.
- HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso (1931). *Manicomio*. Madrid: C.I.A.P.
- (1927). *Piedras preciosas*. Madrid: Mundo Latino.
- JARNÉS, Benjamín (2007). *Cuentos de agua*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999). *Cuentos de antología*. Madrid: Clan Editorial.
- MACHADO, Manuel (1999). *Cuentos completos*. Madrid: Clan Editorial.
- MARTÍNEZ RUÍZ, José, “Azorín” (1956). *Cuentos*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- (1948 – 1963). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- MIRÓ, Gabriel (2004): “*Corpus*” y otros cuentos. Madrid: Clásicos Castalia.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1962). *El Raposín*. Madrid: Taurus.
- (1963 – 1969). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- RUEDA, Salvador (2017). *Los relatos de Salvador Rueda (1886 – 1893)*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- SALAVERRÍA, José María (1928). *El muñeco de trapo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- TENREIRO, Ramón María (1918). *Lunes antes del alba*. Madrid: Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- UNAMUNO, Miguel de (1961). *Cuentos*, 2 vols. Madrid: Minotauro.
- (1995). *Obras completas II*. Madrid: Turner libros.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1978) *Femeninas*. *Epitalamio*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1993). *Corte de amor*. Madrid: España Calpe.
- (1996). *Jardín umbrío, Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*. Madrid: Espasa Calpe.

ANTOLOGÍAS de CUENTOS

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (Ed.) (1991). *El cuento español 1940 – 1980*. Madrid: Castalia.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2010). *El microrrelato español*. Palencia: Menoscuarto.
- BARRERO PÉREZ, Oscar (Ed.) (1989). *El cuento español 1940 – 1980*. Madrid: Castalia.
- CASAS, Ana (Ed.) (2009). *Voces disidentes: cuentos de la generación del medio siglo*. Palencia: Menoscuarto.
- (2008). “El cuento modernista español y lo fantástico”. En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Teresa López Pellisa (Ed.). Madrid: Universidad Carlos III.
- DE SANTIS, PABLO (Ed.) (2005). *Crimen y misterio. Antología de relatos de suspense*. Madrid: Alfaguara.

DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel (Ed.) (2008). *Antología de cuentos e historias mínimas* (Siglos XIX y XX) (2002). 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.

DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel (Ed.) (1995). *Antología del cuento literario*. 4ª ed. Madrid: Alhambra Longman.

ENCINAR, Ángeles y PERCIVAL, Anthony (Eds.) (2001). *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (Ed.) (1990). *La mano de la hormiga: los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid: Fugaz.

FRAILE, Medardo (Ed.) (1994). *Cuento español de posguerra*. 5ª ed. Madrid: Cátedra.

FUENTES, Víctor (Ed.) (2005). *Cuentos bohemios españoles. Antología*. Sevilla: Renacimiento.

GARCÍA PAVÓN, Francisco (Ed.) (1971). *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939 – 1966)*. 2ª ed. Madrid: Gredos.

GONZÁLEZ, José Luis y DE MIGUEL, Pedro (Eds.) (1993). *Últimos narradores: antología de la reciente narrativa breve española*. Pamplona: Hierbaola.

HERNÁNDEZ, Ramón y GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis (Eds.) (1994). *Antología del cuento español 1985*. 3ª ed. Madrid: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

MAEZTU, María de (Ed.) (1969). *Antología – siglo XX. Prosistas españoles*. 7ª edic. Madrid: Espasa-Calpe.

MARTÍNEZ CACHERO, José María (Ed.) (1994). *Antología del cuento español 1900 – 1939*. Madrid: Castalia.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio y VALLS, Fernando (Eds.) (1998). *Los cuentos que cuentan*. Barcelona: Anagrama.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953). *Antología de cuentos de la literatura universal*. Barcelona: Labor.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón y RICO, Francisco (2002). *Todos los cuentos: antología universal de relato breve. I. De la Antigüedad al Romanticismo*. Barcelona: Planeta.

(2002). *Todos los cuentos II: antología universal del relato breve*. Barcelona: Planeta.

MERINO, José María (Ed.) (1998). *Cien años de cuentos (1898 – 1998). Antología del cuento español en castellano*. Madrid: Alfaguara.

(1998). *Los mejores relatos españoles del siglo XX*. Madrid: Alfaguara.

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín (Ed.) (1997). *Antología de la generación del 98*. Madrid: Santillana.

NAVAS LÓPEZ, Félix y SORIANO PALOMO, Eduardo (Eds.) (2004). *Cuentos modernistas*. Madrid: Castalia.

NEUMAN, Andrés (2002) (Ed.). *Pequeñas resistencias: antología del nuevo cuento español* (Prólogo de José María Merino). Madrid: Páginas de espuma.

RAMONEDA, Arturo (1999). *Antología del cuento español, 2. Siglos, XIX-XX*. Madrid: Alianza Editorial.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (Ed.) (1997): *Proceder a sabiendas: antología de la narrativa de vanguardia española (1923 – 1936)*. Barcelona: Alba.

(Ed.) (2000). *Prosa del 27: antología*. Madrid: Espasa.

(Ed.) (1997). *Proceder a sabiendas: antología de la narrativa de vanguardia española (1923 – 1936)*. Barcelona: Alba.

- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (Ed.) (1999). *Prosa española de vanguardia*. Madrid: Castalia.
- PALETTA, Viviana y SÁEZ DE IBARRA, Javier (Eds.) (2000). *Rumores de mar: relatos sobre el mar*. (Prólogo de José María Merino). Madrid: Páginas de espuma.
- PARREÑO, José María (Ed.) (1997). *Cuentos del 98*. “Clarín”, Noel, Pérez de Ayala y Salaverría. Madrid: Clan.
- ROAS, David y CASAS, Ana (Eds.) (2008). *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia: Menoscuarto.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (Ed.) (1987). *Los cuentos maravillosos españoles*. 2ª ed. Barcelona: Crítica.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos (Ed.) (1963). *Cuentistas españoles del siglo XX*. 4ª ed. Madrid: Aguilar.
- SOBEJANO, Gonzalo y KELLER D., Gary (Eds.) (1975). *Cuentos españoles concertados: de Clarín a Benet*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- TIJERAS, Eduardo (Ed.) (1969). *Últimos rumbos del cuento español*. Buenos Aires: Columba.
- VALLS, Fernando (Ed.) (1993). *Son cuentos: antología del relato breve español (1975–1993)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VILA-SAN JUAN, Sergio (Ed.) (1997). *Cuentos de verano*. Madrid: Comunicación y Publicaciones.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA CONSULTADA Y CITADA

A

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de (1986). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- ALAS, Leopoldo, “Clarín” (1991). *Galdós, novelista*. Barcelona: PPU.
- (1889) “Celebridades españolas contemporáneas” sobre Benito Pérez Galdós.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1974). *El cuento español*. 3ª ed. Buenos Aires: Columba.
- (1992). *Teoría y técnica del cuento* (1979), Barcelona: Ariel.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (1995): *La novela y el cuento frente a frente*. Lausanne: Hispanica Helvetica.
- (2010). *El microrrelato español: Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.
- ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Eduardo (2010). “La vida del yo: el problema del sujeto en Ortega”. *Signos Filosóficos*, vol. XII, núm. 24, julio-diciembre, 2010. Págs. 27 – 47
- ÁLAMO FELICES, Francisco (2011). *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*. Almería: Editorial Universidad de Almería.
- ALTISENT, Marta (1988): *La narrativa breve de Gabriel Miró y Antología de cuentos*. Barcelona: Anthropos.
- AUERBACH, Erich (1950; 1942). *Mimesis: La realidad en la literatura*. México: FCE.
- AYALA, Francisco (1970): *La estructura narrativa*. Madrid: Taurus.
- ARDILA, John (2012). “Unamuno, el monólogo interior y el flujo de conciencia: de William James y *Amor y pedagogía* a Knut Hamsun y *Niebla*”. *Hispanic Review*, vol. 80, no. 3. <https://doi.org/10.1353/hir.2012.0031>.
- ARISTÓTELES (2000): *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ARREGUI ZAMORANO, M.ª Teresa (1998). *Estructura y técnicas narrativas en el cuento literario de la Generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja* [1996]. Pamplona: Eunsa.

ARREGUI, Jorge Vicente y CHOZA, Jacinto (1992). *Filosofía del hombre. Una antropología de la intimidad*. Madrid: Rialp.

AZNAR ANGLÉS, Eduardo (1996). *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*. Barcelona: EUB.

B

BACHMANN, Ingeborg (1990). *Problemas de la literatura contemporánea: Conferencias de Francfort*. Madrid: Tecnos.

BAJTIN, Mijaíl (1980): "The Word in the novel" *Comparative Criticism* 2. Págs. 213 – 220.

(1982; 1997). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

(1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BAL, Mieke (1985). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

BALDESHWILER, Eileen (1994). "The Lyrics Short Story: the Sketch of a History", en *The New Short Story Theories*, Charles E. May (Ed.). Athens, Ohio University Press. Págs. 231 – 241.

BARTHES, Roman (2009, 1ª 1984). *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1949). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: CSIC.

(1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.

(1979). "Los cuentos de Baroja", en *Pío Baroja*. Edición de Javier Martínez Palacio. Madrid: Taurus. Págs. 463 – 484.

(1998). *Qué es la novela. Qué es el cuento*. 3ª ed. Murcia: Universidad de Murcia.

(1983). "Los cuentos de Gabriel Miró", en *La novela lírica, I* (Azorín, Gabriel Miró). Edición de Darío Villanueva. Madrid: Taurus. Págs. 221 – 242.

(1983). "Los cuentos de Azorín", en *La novela lírica, I* (Azorín, Gabriel Miró). Edición de Darío Villanueva. Madrid: Taurus. Págs. 183 – 202.

BELEVAN, Harry (1976). *Teoría de lo fantástico: apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama.

BECKER, George B. (1967). *Documents of Modern Literary Realism*. Princeton: University Press.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1992). *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.

BERGSON, Henri (1982). *La energía espiritual*. Madrid: Espasa-Calpe.

BLOOM, Harold (1994). *The Western Canon*. New York.

BLUME, Jaime y FRANKEN, Clemens (2006). *La crítica literaria del siglo XX: 50 modelos y su aplicación*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

BONHEIM, Helmut (1982). *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. Cambridge: Brewer.

BOOTH, Wayne C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago-London. Chicago-Press.

(1970) "Distance et point de vue", *Poétique*, 4, pág. 511 – 524.

BOZAL, Valerio (Ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la Medusa. 2 vol.

BURUNAT, Silvia (1980). *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*. Madrid: José Porrúa Turanzas Ediciones.

BUTOR, Michel (1969). *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard.

C

CATELLI, Nora (1994). “El punto de vista en la novela”. *La novela del siglo XX y su mundo*, Escuela de Letras, n.º 11 y 12. Pág. 183 – 196.

CASAS, Ana (2008). «Los relatos de Salvador Rueda: del cuadro de costumbres al cuento literario», en Montesa, Salvador [ed.], *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros y tendencias. Actas del XVIII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga, Publicaciones Congreso Literatura Contemporánea. Pág. 351 – 362.

(2008). “El cuento modernista español y lo fantástico” en *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Págs. 358 – 378.

CASTAGNINO, Raúl (1977). “Cuento-artefacto” y artificios del cuento. Buenos Aires: Nova.

CASTILLO, Homero (1968). *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos.

CAUDET, Francisco (2002): *El parto de la modernidad*. Madrid: Ediciones de la Torre.

CORTÁZAR, Julio (1962). “Algunos aspectos del cuento” y “Del cuento breve y sus alrededores” (1969). En: VALLEJO, Catharina V. (1989). *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas*. Miami: Universal.

CELMA VALERO, María del Pilar (1989). *La crítica de actualidad de fin de siglo* (Estudio y textos). Salamanca: Ediciones Plaza Universitaria.

CORENCIA, Joaquín. y BELTRÁN, Alberto. (Eds.) (2004): *Cuentistas del siglo XX*. Valencia: Brosquil.

COHN, Dorrit (1978). *Transparent minds*. Princeton: Princeton University Press.

CRUZ PRADOS, Alfredo (1991). *Historia de la filosofía contemporánea*. Navarra: Eunsa.

CH

CHATMAN, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.

CHÁVARRI, Eduardo L. (1980). “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?” en Gullón, R. (1969). Págs. 91 – 98.

D

DAVISON, Ned (1971). *El concepto del modernismo en la crítica hispánica*. Buenos Aires: Nova.

DESCARTES, René (1990). *Discurso del método*. Madrid: Tecnos.

DUCROT, Oswald (1986). *El decir y lo dicho: Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.

DE JUAN BOLUFER, Amparo (1995): “El estilo indirecto libre e otras formas de representación de la conciencia de los personajes en la narrativa de Valle-Inclán”, en: Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, noviembre, 1992). Barcelona: Associació d’Idees-TIV. Págs. 217 – 225.

DEL PRADO, J., BRAVO, J., PICAZO, D. (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Castilla la Mancha: Universidad de Castilla la Mancha.

DELGADO, Feliciano (1973). *Técnica del relato y modos de novelar*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto y GONZÁLEZ, José Ramón (2002). *El cuento español en el siglo XX*. Madrid: Alianza.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1972). *Las estéticas del Valle Inclán*. Madrid: Gredos.

(1979). *Modernismo frente a noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe.

DÍAZ ARENAS, Ángel (1995). *Introducción al análisis narratológico*. “El fugitivo” de A. Fraus, Reichenberger Edition: Kassel.

DOLEŽEL, Lubomír (1998). *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

E

EZAMA GIL, Ángeles (1992). *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio de relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

(1998). “La narrativa breve en el fin de siglo”. *Ínsula* 614. Págs. 18 – 20.

F

FAZIO, Mariano y GAMARRA, Daniel (2001). *Historia de la filosofía: III. Filosofía moderna*. Madrid: Palabra Albatros.

FAZIO, Mariano y FERNÁNDEZ LABASTIDA, Francisco (2004). *Historia de la filosofía: IV. Filosofía contemporánea*. Madrid: Palabra Albatros.

FERGUSON, Suzanne C. (1994). “Defining the Short Story. Impressionism and Form”, en *The New Short Story Theories*, Charles E. May (Ed.). Athens, Ohio University Press. Págs. 218 – 230.

FERRERAS, Juan Ignacio (1988): *La novela en el siglo XIX (desde 1868)*. Madrid: Taurus.

FERRERES, Rafael (1964). *Los límites del modernismo*. Madrid: Taurus.

FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa (2002). *Poéticas del modernismo español*. Navarra: Eunsa.

FERNÁNDEZ, José Luis y SOTO, María Jesús (2012). *Historia de la filosofía moderna*. Navarra: Eunsa.

FOKKEMA, Douwe W. (1984): *Literary History, Modernism and Posmodernism*. Amsterdam: Philadelphia, John Benjamins Publishing Co.

FORBELSKÝ, Josef (1999). *Španělská literatura 20. století*. Praga: Karolinum.

FRIEDMAN, Norman. (1955). «Point of view in fiction. The development of a critical concept». P. Sterik (Ed.), *The theory of the novel*. New York: The Free Press.

FREUD, Sigmund (1996). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

FREEDMAN, Ralph (1972). *La novela lírica*. Barcelona: Barral Editores.

FRÖHLICHER, Peter y GÜNTERT, Georges (Eds.) (1997). *Teoría e interpretación del cuento*. Peter Lang: Editorial científica europea: Berna, Berlín, Frankfurt, New York, París, Viena: Perspectivas Hispánicas.

G

GALLEGO MORELL, Antonio (1972): “El monólogo interior” en *Novela y novelistas*. Reunión de Málaga. Málaga: Diputación Provincial de Málaga. Pág. 123 – 138.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2006). *La teoría literaria en el fin de siglo: panorama desde España*. Revista de Literatura, julio-diciembre, vol. LXVIII, n.º 136. Págs. 405 – 445.

GARCÍA CUADRADO, José Ángel (2006). *Antropología filosófica. Una introducción a la Filosofía del Hombre*. Navarra: Eunsa.

GARCÍA DE JUAN, Miguel Ángel (1997). *Los cuentos de Pío Baroja: creación, recepción y discurso*. Madrid: Pliegos.

GARCÍA LANDA, José Ángel (1998). *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- GENETTE, Gérard (1970). *Figuras: retórica y estructuralismo*. Córdoba: Ediciones Nagelkop.
 (1989; 1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen
 (1998; 1983). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GIMÉNEZ PÉREZ, Miguel (1978). *La evolución de la mente: crítica a la irracionalidad*.
 Valencia: Giménez Pérez.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José Ramón (1992). *Ética y estética. Las novelas poemáticas de la
 vida española de Ramón Pérez de Ayala*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis (1990): *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y
 estrategias narrativas*. Barcelona: Anthropos.
- GRANELL, Manuel (1949). *Estética de Azorín*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GRANJEL, Luis (1973). *La generación literaria del 98*. Salamanca: Anaya.
- GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael (1983). *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- GUILLÉN, Claudio (1999). “Del canon imposible”. *O escritor* (Lisboa) nº 13 – 14. Pág. 262 –
 266.
 (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona:
 Tusquets.
- GULLÓN, German (1976): *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus.
 (1992): *La novela moderna en España (1885 – 1902) Los albores de la modernidad*. Madrid:
 Taurus.
- GULLÓN, Ricardo (1962). *El modernismo, notas de un curso (1953). Notas de un curso
 dictado por Juan Ramón Jiménez*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio
 Fernández Méndez. México: Aguilar.
 (1969). *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos.
 (1979). *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid: Taurus.
 (1980) (Ed.). *El modernismo visto por los modernistas*. Madrid: Guadarrama.
 (1984). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
 (1990). *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza.
- H*
- HOUSKOVÁ, Anna (2016). «Defensa de la poesía: Martí y Paz». INTI: Revista de literatura
 hispánica nº 83, volumen 1, artículo 2.
- HOWE, Irving (Ed.) (1967): *Literary Modernism*. Greenwich: Connecticut: Fawcet
 Publications.
- HUMPHREY, Robert (1954). *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley:
 University of California.
 (1969): *La corriente de conciencia en la novela moderna*. Santiago de Chile: Editorial
 Universitaria.
- HUTCHINSON, Peter (1983). *Games Authors Play*. Londres: Methuen.
- I*
- IMÍZCOZ BEUNZA, Teresa. *Manual para cuentistas: El arte y el oficio de contar historias*.
 Barcelona: Península, 1999.
- J*
- JAEGER, Werner Wilhelm (1946) *Aristóteles, base para la historia de su desarrollo
 intelectual*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JAMES, Henry (1948): *The art of fiction and Other Essays*. New York: Morris Roberts.

(1974), *The Art of the Novel*. New York: Charles Scribner's Sons.
(1994). «Prólogo a Retrato de una dama». *El futuro de la novela*. Madrid: Anthropos.
JESCHKE, Hans (1954): *La generación del 98 en España*. Madrid: Editora Nacional.
JIMÉNEZ, Juan Ramón (1962). *El modernismo*. Notas de un curso, 1953. México: Aguilar.
Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez.
JIMÉNEZ MORALES, María Isabel (Ed.) (2016). *Salvador Rueda. Obras Completas. Cuentos y artículos de costumbres*. Málaga: Publicaciones y Divulgación Científica, Universidad de Málaga.

K

KAYSER, Wolfgang (1970): “Qui raconte le roman?”, *Poétique*, n.º 1.
KANT, Immanuel (1977). *Crítica de la razón práctica*. Losada, Buenos Aires: Losada.
KOLAKOWSKI, Leszek (1975): *Husserl y la búsqueda de la certeza*. Madrid: Alianza editorial.
KOYRÉ, Alexandre (1966). *Introducción a la lectura de Platón*. Madrid: Alianza Editorial.
KUBÍČEK, Tomáš (2007). *Vypravěč*. Brno: Host.

L

LAÍN ENTRALGO, Pedro (1997). *La generación del 98*. Madrid: Espasa.
LANSER, Susan S. (1981). *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
LITVAK, Lily (Ed.) (1975). *El modernismo*. Madrid: Taurus.
LIVINGSTONE, Leon (1970). *Tema y forma en las novelas de Azorín*. Madrid: Gredos.
LOTMAN, Iuri M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1983): *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*. Alicante: Universidad/Caja de ahorros de Alicante.
LUBBOCK, Percy (1964): *The Craft of Fiction*. New York: The Viking Press.

M

MAINER, José Carlos (1979). *Tomo VI. Modernismo y 98*. Barcelona: Crítica.
(1983). *La edad de plata (1902 – 1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
(2000). *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Madrid: Temas de hoy.
(2000). *Benjamín Jarnés*. Zaragoza: Edelvives.
MARÍAS, Julián (1973). “La estructura sensorial del mundo”. *Antropología metafísica*, Madrid: Revista de Occidente.
MAY, Charles E. (1994). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press.
MAYORAL, Marina (coord.) (1990): *El personaje novelesco*. Madrid: Ministerio de Cultura y Ediciones Cátedra.
EZQUERRO, Milagros: “La paradoja del personaje”. Págs. 13 – 18.
VILLANUEVA, Darío: “La recuperación del personaje”. Págs. 19 – 34.
CASTILLA DEL PINO, Carlos: “La construcción del personaje”. Págs. 35 – 42.
BOBES NAVES, M.^a del Carmen: “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”. Pág. 43 – 68.
MARTÍNEZ BONATI, Félix (1972). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral.
MARTÍNEZ GARCÍA, PATRICIA (2002): “Algunos aspectos de la voz narrativa

en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre”, en Thélème. Madrid: Revista Complutense de Estudios Franceses. Vol. 17. Págs. 197 – 220.

MARTÍN, Teodoro H. (Ed.). (2001). *Gregorio de Nisa. Homilias sobre el Cantar de los Cantares*. Madrid: BAC.

MARTÍN TAFFAREL, Teresa (2001). *El tejido del cuento*. Barcelona: Octaedro.

MERINO, José María (2004). *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral.

MILLÁN PUELLES, Antonio (1967). *La estructura de la subjetividad*. Madrid: Rialp.

MOTYLOVA, Tamara (1967). “Monólogo interior y corriente de conciencia”. *El destino de la novela*. Buenos Aires: Orbelus.

N

NALBANTIAN, Suzzane (1983). *Seeds of Decadence in Late Nineteenth-Century Novel. A Crisis in Values*. New York: St. Martin's Press.

NICHOLAS, Robert L. (1987). *Unamuno, narrador*. Madrid: Editorial Castalia.

O

OMIL, Alba y PIÉROLA, Raúl A. (1969). *El cuento y sus claves*. Buenos Aires: Nova.

ONÍS, Federico de (1961). «Introducción», *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934). Nueva York: Las Americas Publishing Co.

ORTEGA Y GASSET, José (1947 – 1966). *Obras completas*. Tomos I-VIII. Madrid: Revista de Occidente.

(1946) *El Espectador I* en *Obras Completas*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial.

(1976) [1964]: *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa-Calpe.

(1999) [1925]: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Alianza Editorial: Madrid.

P

PACHECO, Carlos y BARRERA LINARES, Luis (Eds.) (1997). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila.

PARAÍSO, Isabel (1994): *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid: Cátedra.

PAREDES NÚÑEZ, Juan (1986). *Algunos aspectos del cuento literario: contribución al estudio de su estructura*. Granada: Universidad de Granada.

(2004). *Para una teoría del relato: las formas narrativas breves*. Madrid: Biblioteca Nueva.

PASCAL, Roy (1977). *The Dual Voice*. Manchester: Manchester University Press.

PAUCKER, Eleanor K. (1965). *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*. Madrid: Minotauro.

PAZ, Octavio. (1990). *La otra voz*. Barcelona: Seix Barral.

PERAILE, Meliano (1986). “Un preciso género: el cuento literario”. Turia. Págs. 4 – 5.

POLÁKOVÁ, Dora (2013). «El gran género pequeño. Reflexiones sobre el cuento hispanoamericano». Encuentro de Hispanistas 2012. Págs. 89 – 96.

(2015) «El ave que canta y gime: principales temas en los cuentos de Rubén Darío». Romanistika pragensia XX. Págs. 151 – 165.

PONZIO, Augusto (1998): *La revolución bajtiniana*. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea. Madrid: Ediciones Cátedra.

POUILLON, Jean (1970). *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Paidós.

POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, R. M. (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.

POZUELO YVANCOS, José María (2010). *La ficcionalidad: estado de la cuestión*. Biblioteca Virtual Universal.

(2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

PROPP, Vladímir (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

Q

QUILES, Ismael (1983). *Antropología filosófica in-sistencial*. Buenos Aires: De Palma.

QUIROGA, Horacio (1927). "Decálogo del perfecto cuentista". Buenos Aires: Revista *El Hogar*, julio.

R

RABATÉ, Dominique (1999). *Poétiques de la voix*. París: José Corti.

RAIMOND, Michel (1966). *La crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. París: Corti.

REID, Ian (1977). *The Short Story*. Londres: Methuen.

REIZ DE RIVAROLA, Susana (1987). "Voces y conciencias modelizantes en el relato literario ficcional". Todorov, T. (1987). *La crisis de la literariedad*, Barcelona: Taurus. Págs. 125 – 154.

REY BRIONES, Antonio del (Ed.) (1999). "Claves de cuento actual". *Lucanor* 16. Págs. 89 – 113.

(2008). *El cuento literario*. Madrid: Akal.

REYES, Graciela (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.

REYES, Alfonso (1963). "Teoría de la antología". *Obras completas XIV*. Págs. 137 – 144. México.

RICO, Francisco (1970): *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix-Barral.

RICŒUR, Paul (1973). "The model of the text: Meaningful action considered as a text". *New Literary History* 5.1

RIGGAN, William (1981). *Pícaros, Madmen, Naifs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press.

RIMMON-KENAN, Shlomith (1983). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen.

RISCO, Antón y SOLDEVILA, Ignacio y LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (Eds.) (1998). *El relato fantástico: historia y sistema*. Salamanca: Colegio de España.

RISCO, Antonio (1987). *Literatura fantástica de lengua española: teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, MARÍA JOSÉ (2014): "Teoría de los mundos posibles y modernidad literaria: la creación de un nuevo paradigma", en *Teoría y comparatismo: Tradición y nuevos espacios*. Actas del I congreso internacional de Asetel. Granada. Sánchez-Mesa, D., Ruiz Martínez, J. M. y González Blanco, A. (Eds.)

RULL FERNÁNDEZ, Enrique (1984): *El modernismo y la Generación del 98*. Madrid: Playor.

RUMAYOR, Miguel (2015). "El Yo y la intimidad en Ortega y Gasset". *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Vol. 32 Núm. 1. Págs. 161 – 182.

S

SÁBATO, Ernesto (1921). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar.

SALINAS, Pedro (1970). *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza.

- SÁNCHEZ, Juan (2017). “España, 1900: el renacimiento de la modernidad”. *Dusk and Dawn. Literature between Two Centuries*. Praga: Universidad Carolina. Págs. 32 – 59.
- SANTIÁÑEZ, Nil (2002). *Investigaciones literarias*. Barcelona: Crítica.
- SARRI, Francesco (1975). *Socrate e la genesi storica dell’idea occidentale di anima*. Roma: Edizioni abete.
- SEGRE, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- SELLÉS, Juan Fernando (2013). *Antropología de la intimidad. Libertad, sentido único y amor personal*. Madrid: Rialp.
- SERRA, Edelweiss (1978). *Tipología del cuento literario*. Madrid: Cupsa.
- SERRANO ALONSO, Javier (1996). *Los cuentos de Valle-Inclán: estrategia de la escritura y genética textual*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- SERVODIDIO, Mierlla (1971). *Azorín, escritor de cuentos*. Nueva York: Las Américas.
- STANZEL, Franz Karl (1999). *Narrative Situations in the novel*, Indiana: University Press
- STEVENS, Harriet S. (1974). “Los cuentos de Unamuno”, en *Miguel de Unamuno*. Antonio Sánchez Barbudo (Ed.). Madrid: Taurus. Págs. 297 – 319.
- SCHÜCKING, Levin L. (1950): *El gusto literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SHAW, Donald L. (1978). *La generación del 98*. Madrid: Cátedra, 1978.
- SCHULMAN, Ivan. A. (1966). *Génesis del Modernismo*. México: El Colegio de México. (1987). (Ed.). *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus.
- STANZEL, F. K. (1984). *Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge UP.
- SUÁREZ, Ana (1981). *Modernismo y 98*. Madrid: Cincel.
- T*
- TACCA, Oscar (1989). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- TAYLOR, A.E. (1952). *Socrate*. Firenze: La Nuova Italia.
- TIJERAS, Eduardo (Ed.) (1969). *Últimos rumbos del cuento español*. Buenos Aires: Columba.
- TORRE, Esteban (2010). *Visión de la realidad y relativismo posmoderno (Perspectiva teórico-literaria)*. Madrid: Arco/Libro.
- TODOROV, Tzvetan (1976). “The Origin of Genres”. *New Literary History* 8. Págs. 159 – 170. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia editora de libros.
- TRESMONTANT, Claude (1972). *El problema del alma*. Barcelona: Herder.
- U*
- USPENSKI, Boris (1973). *A Poetics of Composition*. Bloomington: Indiana University Press.
- URIBE ECHEVARRÍA, Juan (1969). *Pío Baroja. Técnica, estilo, personajes*. Santiago de Chile: Editorial universitaria.
- V*
- VAN DE BERG, Michael (1987). “Unamuno’s Amor y pedagogía: An Early Application of James’s “Stream of Consciousness”. *Hispania* 70, December. Págs. 752– 758.
- VALLEJO, Catharina V. de (Ed.) (1989). *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas*. Miami Florida: Universal.
- VALLS, Fernando (2003). *La realidad inventada: análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.
- VILLANUEVA, Darío (Ed.) (1983). *La novela lírica II: Pérez de Ayala y Jarnés*. Madrid: Taurus.
- (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa Calpe.

- (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Editorial Anthropos
- VOLDŘICHOVÁ, Eva Beránková y GRAUOVÁ, Šárka (Eds.) (2017). *Dusk and Dawn. Literature between Two Centuries*. Praga: Universidad Carolina.
- VOLEK, Emil (1995). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Madrid: Fundamentos.
- TOMASHEVSKI, Boris (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- VOLEK, Emil (1984). *Cuatro claves para la modernidad*. Madrid: Gredos.
- W*
- WELLEK, René and WARREN, Austin (1963). *Theory of Literature*. Harmondsworth: Penguin.
- Y*
- YARZA, Iñaki (2000). *Historia de la filosofía antigua*. Navarra: Eunsa.
- YEPES STORK, Ricardo y ARANGUREN ECHEVARRÍA, Javier (1999). *Fundamentos de Antropología. Un ideal de la excelencia humana*. Navarra: Eunsa.
- YERRO, Tomás (1977). *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*. Barañain-Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Z*
- ZANOLETTI, Gabriela (1981). *Estética española contemporánea. Eugenio D'Ors, José Camón Aznar, José Ortega y Gasset*. Zaragoza: Museo e instituto de humanidades "Camón Aznar".

*

*

*

NOTA FINAL

Esta tesis se terminó de redactar
en Brno (República Checa)
el 19 de febrero de 2021
día del santo de don Álvaro del Portillo
a quien tanto debe este trabajo.

PhDr. Jerusalem Gago ©
jerusalemgago@gmail.com

UNIVERSIDAD CAROLINA - PRAGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS ROMÁNICOS
Filología – Literatura española
Especialidad: narratología e historiografía literaria