

Teoría novatoria de la novela

New theory of the novel

José Villacís González

Académico Correspondiente de la Sección de Ciencias Políticas y de la Economía

villacis.fhm@ceu.es

RESUMEN

Este trabajo está destinado a definir y desarrollar el concepto de novela en sus variadas formas y niveles de profundidad. Implica, por una parte, adentrarse en la naturaleza de la narración y por otra, expandirse en la forma. Las dos son esenciales en otorgar carta de naturaleza a la novela, de la cual, desde el inicio, desconocemos su realidad o irrealidad, e iremos esculpiendo o pintando su alma y cuerpo.

De la misma manera evitaremos la erudición fatigosa que nos puede confundir cual fuera una cortina de humo. Dicho sea de otra manera, las citas agobiantes, la numeración exhaustiva de obras literarias tan necesarias para la erudición e incluso para los análisis filológicos, no nos servirán a nuestros fines para describir lo que llamamos por novela. Novela es la novela.

PALABRAS CLAVE: clave: novela; narración; erudición; forma; fondo; forma.

ABSTRACT

This work is intended to define and develop the concept of the novel in its various forms and levels of depth. It involves, on the one hand, delving into the nature of narrative and, on the other hand, expanding form. Both are essential for legitimizing a novel, given that, from the beginning, we do not know its reality or unreality, and we will be sculpting or painting its body and soul.

In the same way, we will avoid wearying scholarship that only serves as a confusing smoke screen. In other words, the overwhelming quotes, and the exhaustive numbering of literary works so necessary for scholarship and even for philological analysis, do not serve our purpose of describing what we call a novel. A novel is a novel.

KEYWORDS: novel; narration; scholarship; form; content.

1. INTRODUCCIÓN

Habiendo consumido una fracción grande de mis publicaciones en la literatura en sus formas habituales: novela, teatro y poesía, trataremos de cerrarlas en su “nacimiento natural” que es la novela. Y citamos su natalicio original porque entendemos que es la narración, la predisposición humana –y también de los dioses–, con que nos comunicamos. Visto de este modo, cualquier comunicación entre los *sapiens* es una novela, sea lo que sea, el amor, la tragedia, el grito, el escándalo, el dolor y por supuesto, la muerte. Una novela no nace con el parto ni se cierra con el fin de la vida, ya que bien analizado el asunto, la novela posee una genética infinita.

El teatro es otro asunto. Unos seres representan a otros en un lugar muy específico como es el escenario, que, se diga lo que se diga, es un formato rígido y forzado cuyo éxito no es otro que dejar estupefacto al espectador con el estupefacción visual y sonora de una droga óptica. Para el dramaturgo la representación es un desafío impresionante ya que consiste, como hemos indicado, en narcotizar al visionador para que aguante como un héroe (otro héroe añadido) el tiempo que le toque estar sentado.

Para asistir al teatro hay que desplazarse, mientras que en la novela no, este es un aspecto esencial. Basta en ésta con una conversación telefónica o un wasap para dar vida a la novela. Es una cuestión de voluntad, que de una gracia invisible convierte al visionador en un vidente.

La poesía exige un cambio universal de actitud en el lector, pues busca sin pudor la emoción directa, la fonética armónica y/o el asalto a la esencia que se busca y quiere encontrar. Además, la poesía se ahorma plásticamente al teatro y modernamente incluso a la novela. Lope de Vega, es en este sentido, un prodigioso taumaturgo que en el desenvolvimiento de su teatro, lo que hace es escribir una novela y a su vez, en su transcurso, construye y une piezas poéticas.

Es posible derivarse desde la poesía a la novela o desde el teatro a la misma y para este ejercicio basta con la actitud del diciente o narrador. Es aquí donde debemos estar alerta para saber distinguirlo, y a su vez, sorprendidos estar embrujados que es el propósito de toda literatura. Sobre esta dimensión, mucho tiene que decirnos, no algún Buendía, sino el gitano fantástico Melquíades de *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez.

Puestos en una concepción desenrollada de la novela no queremos establecer diques y secciones de categorías para vertebrarla. No hace falta perder el tiempo, y si lo ganamos si embutimos en nuestros afanes a la poesía. Es posible abrir el verso a una amplia organización y considerarlo una novela, en ocasiones, y en otras hacer poema a una novela, de la misma manera que el gran Lope de Vega organizaba una dramaturgia en versos seriados.

En esos ánimos procedemos a ejercitar una novatoria de la narración.

2. ¿QUÉ ES LA NOVELA?

La novela es ante todo una narración de un hecho real, imaginado, o real e imaginado simultáneos. Hay dos sujetos componedores o creadores de este género literario: uno es el escritor y otro es el lector, entendiendo que pueden ser cada uno singulares o plurales. Mientras nadie lo descubra o adivine, no es posible saber de antemano que el narrador sea una sola persona o varias. Y aunque parezca difícil entender, tampoco el lector debe ser una comunidad, ya que puede ser una sola persona. Desarrollare(mos) este (os) punto de vista(s).

Una novela narrada en primera persona del singular: –la mayoría–, puede ser un tejido múltiple entrecruzado en un bastidor común de estructura social e histórica, como se suponen algunos cultos que lo fue la Odisea. A lo largo del tiempo: minutos, horas, meses, semanas, siglos, los colectivos de países, animados por la pasión de ser partícipes, o sea actores, de un complejo escénico e histórico, van superponiendo sus historias, y de este modo se van hilando –e incluso remendando– una narración lineal. Visto de este modo, el novelista es una comunidad recosida como una sola persona.

Parece de sentido común que los lectores sean varias personas que leen por ejemplo un libro (libro: otro tema a discutir), pero también puede ser una.

Podemos imaginar a una persona caprichosa y rica que encarga que le escriban una novela para que sea leída solo para ella y parapetarse para que por ningún medio, informático por ejemplo, pueda ser repetida. De hecho, hay innumerables casos en que la novela está escrita –o simplemente imaginada– para una sola persona, normalmente afortunada. Es el caso de los abuelos o padres que cuentan una historia imaginada y en exclusiva en los preámbulos del sueño, a los niños. Este último caso es en realidad el origen de la literatura donde se crean y ensayan el novelista improvisado y el ansioso escuchador.

Y es en este momento donde aprovechamos para limpiar de prejuicios (antes del juicio) el arte de la novela en el sentido de que su existencia, no implica a la fuerza el universo material de un soporte físico: papel, papiro, barro cocido, nubes informática, o lo que venga. Para que la novela aparezca hace falta una narración, el sujeto narrador y posiblemente un lector y/o escuchador. Decimos *posiblemente* porque no nos encontramos en la capacidad de afirmar ni de negar sobre la presencia objetiva de este género literario, sin la prestación de ojos y de orejas de un sujeto pasivo como el lector.

La historia inventada por el abuelo al niño en las entenebrazadas de la noche, es oral e implica, una narración. Por supuesto que no es lo mismo que la misma narración sea leída que contada. Para la existencia de esta última, o mejor para la convivencia emocional de una narración hablada, hace falta que venga rebotada en los desfiladeros de la emoción por los acentos e inflexiones de la voz, los matices de los gestos manuales, de la riqueza de los errores que se dicen, no era exactamente así, sino de este otro modo, y las escobas de las brujas que vuelan en los dormitorios, de la enarcadura de las cejas del cuentista, y de todo ese repertorio que la mayoría de las veces viene enriquecido, aunque parezca mentira, por el mismo oidor. Que no quepa la menor duda, una parte sustancial de la

novela está enriquecida por el lector. Llamaremos, para simplificar, con el término lector al sujeto pasivo que lee.

Además, la mayoría de las veces, una novela recontada a un niño varía de día a día, momento a momento, porque la memoria y las emociones juegan cual diablillos en la memoria del novelista en el devenir misterioso del sueño donde se confabulan los dioses y los ángeles, y encadenan guiones que sorprenden incluso al mismo novelista. Se podrá recontar el cuento de los tres cerditos, pero de una noche a otra, todos, el autor de este trabajo, el narrador y no digamos el oidor nocturno, son diferentes lo que hace que se transforme la novela. Los sentimientos, los seres imaginados: los cerditos, los lobos, los ruidos de la tormenta habrán cambiado su naturaleza y derivado de ella se alterará, el tierno y humeante pan de la narración.

Lo propio ocurre en la novela escrita, desde la que el narrador avanza sobre los ojos y el alma del lector, en cada secuencia de tiempo, las cuales, por propia disposición diluviosa de aguas humorales hacen distinto a cada lector y provoca que vaya cambiando la narración aunque su argumento sea el mismo. Esto puede ser explicado con dos ejemplos. Primero, porque un lector vaya leyendo una novela y perciba sensorial e intelectualmente que la maneja y manosea de manera distinta y entienda que es él quien va cambiando. Segundo, porque es natural que el argumento y/o la formatura sintáctica vaya alterándose y le vaya acezando el ánimo produciéndole sentimientos nuevos. En este último caso, la novela tiene éxito, y el éxito no tiene porque ser democrático, social y menos un abuso de la estadística.

Decía Carlos Fuentes sobre un hecho endomágico, que conforme vamos edificando el castillo de la novela y entre el periodo de supuesto descanso, el arquitecto, pesa, diseña y calcula la estructura narrativa de manera que al día siguiente ya esté casi hecha. No hay tal fenómeno, dice, sino que, por causas irracionales, inexplicables, nuestro otro yo, durante el sueño e incluso en la vigilia, trabaja y produce algo diferente a lo planificado. Esto ya lo hemos visto en líneas anteriores, aunque no es lo mismo exactamente.

Para entrar en el misterio de la estructura ósea y circular de los afluentes sanguíneos de la novela, debemos convertirnos en el personaje o en los personajes, y sobre todo abrir los sentidos de la vista, del olfato, del tacto, de modo que el lector y por supuesto el mismo autor, haya creado una ciudad, pueblo, una cafetería, una cama, sus colores, su textura y por encima de todos, los olores que tanto pueden ser de una amoniacal axila o de una casa de amor.

Queda la disposición de la sintaxis y de las proezas para alterarla y producir atractivos malabarismos que nos encandilen. *La Epístola Moral a Fabio a las Ruinas de Itálica: Estos Fabios ¡ay dolor!, que ves ahora/campos de soledad, mustio collado, fueron un tiempo Itálica famosa. Aquí la Cipión la vencedora...* citamos unos poemas de Andrés Fernández de Andrada y los abrimos para la novela. Podía decirse de una manera concreta y lineal, tal fuera una vía de piedras, pero no es el caso ya que hay un cambio en organización sintáctica que hace mejor, e incluso más comprensible, el mensaje. Ese poema citado puede expresarse de manera sencilla, casi con seguridad tosca, para aconsejar a los

humanos sobre los peligros del mundanal mundo y de cómo quedamos al final: campos solitarios, collados secos, donde lector, créanme, estuvo la famosa Itálica.

Un discurso cualquiera embarcado en la ruta de una historia narrada, también hay un símil: un armario, por ejemplo. Esta alacena gramatical es un espacio virtual, el continente, donde caben *cosas* que son el contenido y que es de lo más variado. Para empezar está el argumento, el cual –el mismo–, es el que recibe el lector y lo ensarta en su quehacer álmico y he aquí que hallamos un armario con cosas en su interior, y los dos, son la novela. Dicha narración también pertenece a su autor que es un hombre diferente una vez que lo escribe o cuenta. En ambos casos el *material* está en el armario y éste, el armario que es la gramática, forman la unidad dinámica que es la novela.

3. LA DEFINICIÓN

Veamos de qué está construido el armario y también su contenido. Lo que vamos a exponer es de qué manera esa alacena se estructura con su contenido por medio de un instrumental carpinteril, fontanérico, en una disposición de la habilidad del *albañil para todo* que es el novelista.

Para lograr una definición entera y suficiente de la novela veamos la cita convencional de esta categoría retórica. Dicen de la novela que 1.-es un género literario 2.-narrativo. 3.- con precedente en la antigüedad grecolatina 3.- se desarrolla en la edad moderna.

3.1. Novela y literatura.

Es cierta esta afirmación que hemos vertebrado pero no lo es exhaustivamente o también lo es en exceso. Es un género o especie literario no cabe la menor duda. Nace y se encaja en una forma de expresar algo que forma parte de la literatura y debemos extendernos en la *mamá grande* de esta ubre gerundiosa para ajustar a su hija: la novela. Visto así, literatura es aquello que se refiere a la palabra o bien que se sirve de ella. O también que crea la palabra. ¿Es posible concebir tamaño ajuste a un desatino mayor, que el que afirmamos que la literatura haya creado la palabra para nacer? Equivale a afirmar que el efecto haya creado la causa para existir.

Sin temor a exagerar, y acercándonos al borde de la desesperación, decimos que la novela, al igual que otros géneros literarios, no tiene más remedio que ayudarse de la palabra para empaquetar el género, aunque el término de empaquetar es un recurso también *desesperado* por no decir del género que es, valga la redundancia muy genérico.

En la narración tenemos una imagen y un pensamiento que nacen, uno de otros, recíprocamente. Que el pensamiento y la imagen van mestizados desde el útero neurobiológico, es algo que no se puede negar de la misma manera que no pueden ir separados. Esta concepción viene ya de los clásicos griegos. El que escribe una novela no divide su emoción del acto lógico y secuencial del argumento –aunque la novela como las

de Proust –carezca en su mayor parte de caldo argumental. Siquiera el ejemplo de los gemelos o de los mellizos no es suficiente para establecer un parecido. La palabra, con la que se construye el edificio de la novela, –fontanería incluida–, es un producto mental que nunca va a ir separado de la imagen y una vez concebida se vierte y escribe, es otro producto, y ese *novus*, ese otro, cuando lo registra el lector, a su vez, cambiará de naturaleza cuando lo vuelva a leer en otro momento.

Y una novela va cambiando de registros mentales y emotivos a lo largo de los siglos dependiendo de quien la lea y en la disposición del lector, incluso orgánica, de sus vísceras del corazón, de su hígado, etc.

Y puesto que se endentan las historias en las palabras y éstas cambian, no ya de significado, sino del sentido interno del lector, decimos que la palabra *literatura* es por lo pronto insuficiente, aunque es un punto de partida necesario.

3.2. Novela y narración.

Seguimos con el término de *narrativo*. Veamos que se dice e interpreta con narrar. La rae dice: contar o referir lo sucedido, o un hecho histórico ficticios. Mediante el uso de la palabra se atornilla la tuerca al tornillo, aunque el ajuste no es perfecto ni simétrico como vamos a ver. La palabra es una creación que sirve de pretexto para la narración. De hecho una historia de ficción, imaginada, puede perfectamente ser más real que una historia real descrita por un historiador con los pies en el suelo, digamos, científico.

Esto es la esencia de la novela, una sustancia que no nos debe decepcionar en su ovillación o en su desmadejamiento, ya que su propósito no es otro que la fascinación hechicera y truhánica en el humano que abre sus páginas a la espera de que lo metan en el quehacer de una batalla con cañones, de una batalla amorosa o en no sé qué,

Lo que debe ser una novela y su protagonista que debe ser siempre su escritor, es el engaño y la trampa, que es su verbo, sujeto y predicado, y que nos deja el alma enferma de placer /o de dolor. Y para que haya engaño es necesario que haya argumento, sea cual sea éste, y su consistencia interna, lo proporciona la narración. Este trabajo incluso o artículo, bien puede ser una novela, cuyo ser consista en la narración de argumentos que se revuelven para analizarla. Se trata de un asalto en las lindes de la razón para impostar un hecho, una razón, que deje al lector con la sensación ilegítima de haberla fabricado. No es una exageración, porque la razón, argamasada con las palabras, necesita de unas manos, brazos, corazones, cerebro, voluntad y emociones con que el pretendido sujeto pasivo, el lector, edifica aquello que le llega.

También la argumentación o *cosa* de lo narrado son palabras soldadas con la razón. Es aquí donde debemos interrogarnos si es posible una razón sin palabras o palabras sin razón. Los loros en su inmensa sabiduría, pues guardan en su memoria genética el nombre secreto y omnipotente de Dios en el Paraíso Terrenal, tienen mucho que decir.

4. LA NOVELA DE LOS LOROS DEL PARAÍSO TERRENAL

¿Qué idioma era el de Dios? Esta pregunta soltada al azar, en los vértigos del sueño, pertenece a los territorios solares de la vigilia y su respuesta nos despertaría, y traería el código que abriría las puertas de cualquier verdad. Pero si nos referimos a la novela, ¿cuál sería una novela universal? No cabe la menor duda que sería aquella viniera escrita o descrita en el idioma de Dios, lo cual supone necesariamente unas palabras infinitas con palabras exponenciadas más allá del infinito.

Queremos decir sin aventuras ni disloques que tropiecen nuestro pensamiento, que es posible concebir –y de hecho potencialmente hay– un conjunto infinito de palabras guardadas en las alforjas de Dios, de la cual puede sustraerse conjuntos parciales que serían, entre otros géneros literarios, la novela. Los loros, cuyo ejemplo hemos traído, tienen en sus cerebros y en sus cuerdas vocales, la llave que abriría el cofre infinito del cual emergerían la cantera polisémica y multisonora de las palabras y por tanto habría *casi* infinitas novelas. No es más que un higiénico punto de partida.

Es cierto que Adán y Eva venían equipados con una inteligencia creativa y adaptativa para someterse a la naturaleza, o como decía Francis Bacon, someterse para dominarla. De esta forma hemos sobrevivido hasta ahora. Traído hasta ahora este razonamiento a nuestras lindes novélicas, el sustrato semántico es el mismo, pues no se puede novelar bien hasta que no dominemos las palabras, lo que equivale a decir que solo las personas, no los loros, pueden novelar y que novelar necesariamente representa el dominio del lenguaje.

No hay novelista bueno o malo –el adjetivo es harto convencional–, que no haya sido colonizado por la palabra. Hasta que el sujeto no está infectado, no hay novela ni género literario que se precie. La palabra como sustantivo y sujeto es un virus terrible, magnífico y oceánico que se ha propalado en los cromañones, les ha servido para comunicarse, ayudarse, pelearse, y sobre todo para formar una tienda de campaña extraña que no es otra cosa que un fumadero de opio donde esta secta clandestina pierden y ganan el tiempo en tertulias literarias inútiles donde dan vuelta al derecho y al revés sobando lo que ha sido muchas veces sobado. ¿Qué sino es esta secta de literatos que unos porfiados paranoides?

5. LENGUAJE, MENSAJE, RECREO Y NOVELA

Como ha quedado indicado, la inteligencia ha sido utilizada para sobrevivir mediante el sometimiento de la naturaleza que equivale a vencerla y servirnos de ella. Pero nada de esto es posible hasta que los humanos no podamos comunicarnos directa e indirectamente. La comunicación directa se refiere a cosas o personas en el carro de los verbos ya sean estos transitivos o intransitivos. La indirecta, en nuestra clasificación, se refiere al gesto por un lado y por otro a la entonación que representan mensajes complementarios a la comunicación directa. Si decimos que Cervantes manejaba bien la espada, podemos gesticular con el brazo y subir el tono de la voz. Aquí hay un sinfín de

combinaciones, que, al ser escritas, proporcionan la semilla de una novela. Así de sencillo, así de complejo es el discurso primario de una novela.

El caso es que la palabra, madre e hija de la inteligencia, es el principal arado de la vivencia y de la hipervívica existencia y que tanto la evolución darwiniana, en boca de Chomsky, ha puesto énfasis en esta realidad.

En los años sesenta, el lingüista Noam Chomsky, estableció los fundamentos elementales del lenguaje y que tiene que ver con nuestros anteriores argumentos. Un perro, una cabra (es nuestro ejemplo) no puede aprender a hablar o a entender un lenguaje, como mucho el mandato emocional y nada más. Pero el cromañón, es distinto. Desde que nacemos –dice Chomsky–, tenemos una predisposición innata del lenguaje. Y como el lenguaje viene dispuesto en soportes, poleas, maromas y sogas gramaticales, los niños nacen con un conocimiento instintivo y profundo de la gramática. Puesto que el lenguaje viene estructurado en la gramática no es posible lo primero sin lo segundo.

No es un secreto que los niños superan a los adultos en la facilidad para adquirir un lenguaje. Es más, a medida que avanzan en un idioma aumenta su facilidad para adquirir otro.

6. LOS NIÑOS COMO CREADORES DE LA NOVELA

Desde esta incuestionable realidad, se entiende que los niños exijan a sus padres que les cuenten un cuento, o sea, una novela, antes de acostarse o en cualquier momento. Les gusta que les novelen hechos en la misma medida que les guste novelar, y hacemos de este argumento, un acercamiento estructural con Chomsky.

Los niños armados con la gramática entienden lo se les dice y lo incorporan en su andamiaje intelectual y emocional, y pasan a ser otras personas. Esas otras personas, que no tienen que ser niños crecidos, vierten a otras personas su nueva realidad, que sea o no real, no importa.

Lo que está ocurriendo es una actividad genial, pues no se sabe dónde ni cómo, han abierto la caja de herramienta de su gramática y definen un lenguaje de sujetos, verbos, y construyen una novela. Decimos genial, pues la mayoría de las veces, piden cambios al narrador según les convenga a ellos, pues Caperucita Roja no puede desaparecer, debe sobrevivir, hay que cambiar la historia, por no decir que el rojo de ellos es un carmesí distinto que el del librito de cuentos.

De este trabajo hay que sacar como principal conclusión que la novela como entidad narrativa, de ficción o no, nace de los niños y hacemos esta afirmación por dos razones:

La primera es que el ruego de los infantes para satisfacerse en una narración que bien puede ser la misma noche tras noche, o después de comer, induce a formar unas novelas. ¿Qué ocurre? Que ellos están formando novelistas a seres que ni por asomo –es una probabilidad–, pueden tener dotes literarias. Estamos convencidos que la vocación de algún novelista nació en estas lides infantiles.

La segunda, es que el niño antes de que le cuenten un cuento o novela ya tiene por una parte una predisposición emocional, casi siempre de misterio, sobre la cual se deposita el *corpus* del cuento o novela. Incluso, minutos antes de la narración, caso de que el narrador anuncie el título o preámbulo de lo que va a contar, el niño ya tiene poblada su mente de colores, voces, olores, paisajes, interiores, donde transitarán el buen pastor, los lobos malos, las ovejas buenas, pobrecillas, el avión del valiente Pepito, de suerte que cuando se desgrane la novela, una novela, esta sea la segunda o la tercera, y que el niño pedirá, una y mil veces, que se la vaya a contar, y dicha historia, siendo la misma será distinta. ¿A qué es debido este cambio sin cambio? ¿cómo es posible esta metamorfosis? Es imposible dar una respuesta a no ser que recurramos a la caja de diamantes y esmeraldas que se llama literatura. Pero una respuesta exacta, no la podemos proporcionar.

Otro lugar prodigioso donde a lo largo de miles de años se han extraído novelas procede de las fogatas alrededor de las cuales se sentaba la familia y demás gentes del pueblo a calentarse, a cocinar, a iluminarse, a hablar, que para eso están los vocablos. No es relevante saber si la fogata o lumbre se encontraba dentro de un aposento llamado cocina –la cocina es la cuna auténtica de la civilización y de la economía– o si estaba fuera, lo cierto es que provocaba auténticos deseos de narrar. Hay una razón adicional, la nuestra muy vulgar, y es que se sobrentiende que antes de contar, y una vez encendido el fuego, los estómagos estaban llenos y el espíritu sosegado para poder hacer la digestión tanto de los alimentos como de la novela. Es muy sensato afirmar que para satisfacer una necesidad superior: la literatura, la novela, los deseos de contar, de ser contadas historias, de que nos cuenten, la necesidad inferior, el vientre, debe estar saciado. No es más que una derivación marxista que dice algo parecido a que la infraestructura condiciona la superestructura.

No es posible concebir que con el estómago vacío y el ánimo alicaído alguien se atreva a contar una historia. Nadie la contaría, ni nadie quiere recibirla ya que estarían las bocas cerradas por la desesperación. Pero vayamos al eje segundo del origen de la literatura alrededor de la lumbre. Lo primero que cita es a los protagonistas que son los habitantes del pueblo, de la familia, o cercanos, o muy lejos como puede ser Apolo, Zeus, o Héctor. En este último caso, el de los dioses que agitan los cielos, son formas de las llamas que toman el cuerpo de familiares de seres de sangre, hueso y carne, en el cual, con virtudes ubérrimas y defectos hórridos, se representa la humanidad.

Estas dos, la de los cuentos a los niños y las narraciones a la luz de la lumbre, pertenecen al género literario de novela y que nacen desde estos dos lugares.

Aún hay otra división concepción que dividimos en dos: el nacimiento y la muerte, que procedemos a explicar. No es posible concebir mayor magia que la aparición de un nuevo ser sin concurso de semilla y sin ayuda alguna que no proceda de los dioses y de los espíritus, que como todos sabemos empueblan la atmósfera. Ellos bajan por la chimenea, se meten entre las sábanas, se introducen en el vientre de la hembra gestante, y de ahí nace un ser humano. ¿Y qué pinta en esa demiurgia el varón? El hombre, sabido es, un ser inútil complementario en el acto de producir solamente. En la filosofía mística y por tanto

idealista de Platón y los suyos, hay un Dios creador del mundo y autor del universo, de ahí que demiurgio literalmente significa maestro artesano, hacedor.

En esta lógica podemos considerar que el nacimiento ocupa una parte considerable de novelas, ya que por sí misma, es una acción engarzada a una narrativa. En el momento en que un niño nace ha empezado una novela, que es la novela de su vida y en la que habrá un actor que se encargará a lo largo de la eternidad de su existencia de describirla. Resulta que ese acto y ese actor nace endiosado porque participa de la naturaleza del gran demiurgo que es Dios.

7. LA NOVELA COMO EXISTENCIA

El ocaso de la existencia es la cancelación de la respiración vital y la de todas las fuerzas eléctricas, biológicas y químicas, que la representan. En un sentido real y en una representación escénica, la muerte implica el fin de la novela. La vida es una novela, el desarrollo de la existencia que se cancela cuando su saldo cae hasta cero.

El nacimiento y la muerte son hechos vitales intensos que descoyuntan a los órganos de otros seres que la contemplan, o sea los observadores, y por supuesto que imprimen el curso de cualquier ser viviente. La literatura se encuentra cruzada en diagonal y con energía por estos dos hechos: el nacimiento y la muerte, y la novela es su principal lazo.

Cuando Jorge Manrique dice: *Nuestras vidas son los ríos que van a parar a la mar que es el morir*, está desarrollando la geometría axial de la existencia. La vida implica el nacimiento, y el mar donde perece, es una circunstancia o un complemento gramatical de lugar, y también sujeto. Aquí tenemos un ejemplo fenomenal de dos verbos, dos sujetos, dos complementos y donde todo lo demás parece sobrar. Se puede objetar diciendo que estas coplas de Jorge Manrique son poesía que es algo distinto a la novela, pero no hay tal distinción. Ese poema a la muerte de su padre, es una novela en todo el sentido pleno de la novela: una narración. Perfecta de principio a fin. Con un nacimiento puro y una desintegración única.

Como es el caso que universalmente la vida y el nacimiento, la muerte y el morir, acompañan a todos los humanos, podemos establecer que ese paréntesis o eclipse, es una novela, la de la existencia. Como dicen las definiciones sobre la narración que define a la novela y estamos de acuerdo, disentimos en la forma temporal y física de su extensión. ¿qué extensión? Sobre la extensión del género literario de la novela podemos estar o no estar de acuerdo. Para discutirlo traemos la poesía de Antonio Machado y la fogueamos al calor de nuestra disertación sobre la existencia.

¿Cuál es pues la novela más larga –o una de las más largas– escritas? La que dice: *Caminante no hay camino, se hace camino al andar*. El verbo andar que debería ser un gerundio: andando, es toda la existencia, ni un segundo menos. Dicha estrofa, es a su vez, la novela más corta que se haya escrito, pues es un retazo minúsculo, un nanosegundo en la eternidad. En

consecuencia, esta estrofa de Machado y la de Jorge Manrique, son infinitamente extensas y minúsculamente reducidas, y en ambas se hallan apretadas y abiertos los pliegues de un acordeón. Y en la forma en que se abre y cierra, cosa hartamente sencilla, se desarrolla la armonía, la música, que es la existencia, la cual es para cada cual, la suya. Su novela.

¿Qué tiene que ver la existencia vital con la novela? Que el novelista o cualquier humano – todos los humanos somos novelistas–, tratan de inventarse su historia, la suya, la de otro, en un tejer sobre el bastidor orgánico, y lo hacen por sobrevivencia. En otras palabras, para huir de la nada. Es cuestión de vida, un instinto hacia la composición de la materia existencial.

No nos referimos en este apartado a la consabida parcela de la novela existencial, sino a todas las novelas que hayan sido, que son y que habrá. Y por tanto, es un decir en todos, o en casi todos los autores, que no es posible novelar sobre temas: cosas y personajes y ambiente, recuerdos que no hayan sido vividos antes. Esta es una afirmación varias veces afirmada o sentenciada por Gabriel García Márquez, autor de novelas de realismo fantástico quien dice que no hay nada ni fantástico ni mágico en su quehacer literario. Es tan realista García Márquez como Galdós o Baroja.

Quizá el orgullo divino de ser autor de la vida, de ser Dios, es la de Miguel Unamuno, cuando describe la vida de Augusto Pérez, hecho con el barro fértil de su imaginación, por su propia voluntad. A ese barro le dio el soplo de la energía y lo tiene vívido hasta que le da la gana de acabar con ello. Adolfo Pérez se enfrenta en manos y palabras de su creador al vértigo de la nada en una conversación vulgar pero seca y contundente: ahí tienes Adolfo, que la vida es una novela, mejor una *nóvola* y te toca desaparecer. Ése, es el fondo, el impulso del novelista, crear vida para superar la suya en otras existencias.

8. EL ARTE DE LA NAVEGACIÓN

¿Vale o no vale comparar a la novela, al de un ser, el lector, que es un argonauta en el océano de las palabras? O mejor, la de pilotar el barco de la palabra en el mar de los acontecimientos. Al centro que queremos orillar es la de saber, cuál es el secreto que une en una sola unidad a eso que se llama novela. Dónde está la novela y qué la distingue de la novelería.

Podemos quedarnos en la periferia del papel celofán transparente y ser engatusados por la belleza de las palabras, de los espejos de los sinónimos y antónimos, de las poleas que tiran de aquí y sueltan de allá, y de la prestidigitación de la sintaxis. No hay ninguna crítica en estas palabras, por el contrario, porque el término engatusar representa el engaño que por principio es el principio y el fin de la novela y la embellecen tal fuera un maquillaje. A veces el ánimo enredador es tan exagerado que irrita al lector cuando no lo desconcierta, y le queda un sedimento de incompreensión, tal es la poesía embarrocada de Góngora.

Pero sigamos con nuestro discurso sobre la forma y la sustancia de la novela. Puesto el entendimiento en el papel celofán, ¿qué hay dentro de ese contenido obsequioso? Puede haber dos posibilidades:

la primera es que haya otros papeles de celofán, que son transparentes y flexibles, y detrás o dentro de éstos, otros, hasta quedarse en átomos irreductibles. En este juego de la gallina ciega, puede el lector, incluso el mismo novelista, quedarse insatisfecho por no encontrar el manjar que lo alimente y quedarse vagando molesto y perdido en los mares infinitos de la incompreensión. Es el ejemplo de Góngora en *Soledades* cuando dice:

Era del año la estación florida/ en que el mentido robador de Europa/ media luna las armas de su frente/, y el sol todos los rayos de su pelo/ luciente honor del cielo/ en campos de zafiro paze estrellas.

Nos alumbraba, desde sus inicios, por el encanto de la música, enrimado desde sus inicios y hasta el final, le sigue el pálpito de la búsqueda aturdida y feliz del resto: una poesía que abrimos como una novela, en el curso de una mitología bien documentada Y sacudidos nuestros dedos curiosos por esa feliz energía nerviosa, procedemos a escarbar entre los papeles de celofán, que en este caso es la mitología, el argumento estelar. Y aunque quede plenamente documentado y explicado el asunto, queremos quitar y quitar papeles de celofán en busca del átomo primigenio que otorga vida. ¿Nos satisface esa búsqueda? Ésa es la cuestión.

La segunda es que el lector, fascinado por la superposición de papeles de celofán, encuentre muy grato y satisfecho, huronear por el placer de hociquear, y de usar los dedos y la cordura por el placer de maniobrar en las transparencias. Son las novelas que juegan con la atención y con la lascivia del lector bulímico para el que no hay nada que calme su apetito y su juego. Sigue siendo válido en estos afanes la citadas *Soledades* de Góngora y el versículo: *A una Nariz Pegado* de Quevedo en el siglo XVII, donde juega con la burla interna y mayor externa en el malabarismo idiomático: la nariz, en el juego múltiple del idioma que se abre como una lechuga.

El símil con que empezaba este apartado, distinguía en su armazón interno, al argonauta con el océano, lo que separaba al autor y al lector con el medio que es el lenguaje. Al puerto al que queremos llegar es si hay un distingo natural entre el argumento y el lenguaje, y puestos en ello, si hay diferencia entre el escritor y el lector.

Podemos ponernos en la situación de descafeinar un lenguaje para quedarnos con la sustancia del argumento. No nos traba ninguna dificultad porque seguro que existen programas informáticos, asépticos y sin alma, que podrán hacer esa antinatural tarea. Hemos tentado otra imagen, la de exprimir una naranja para quedarnos con su cuerpo, pero la hemos desechado porque sinceramente no sabemos cuál es la sustancia, el zumo de naranja o la piel.

Sigamos con el café y seguir un orden inverso. Añadámosle cafeína a ese café sin espíritu, y preguntémosnos en qué queda. Hacemos este juego para descubrir si es posible encontrar una matriz astral que sustancie una obra literaria, sea si hay una obra maestra o no. Saquemos de las entrañas frías e impersonales del ordenador un argumento, o varios según los casos. Este es el brebaje sin cafeína que hay que dotar de esencia.

Volvamos al árbol de café.

Nos encontramos que hace falta un especialista, un técnico, un perito, un ingeniero, un gastrónomo, un químico, cualquiera que tenga conocimientos, para realizar esa labor de *cafeinar*, y pronto concebimos que sabedores del prístino enjuague, lo que resulte es *otra cosa*, lo que sea, pero no será una novela, o no será *una* literatura. ¿Qué ha ocurrido?

Responder a esa pregunta está fuera de nuestro alcance. Solo alcanzamos a decir que hace falta un talento creativo, un artista. Un artista es un hechicero que hace hechicería, lo que es un misterio. Ciertamente es, que con el argumento desnaturalizado por el programa de un ordenador y obtenido un argumento elemental, habrán personas que podrán ovillar una novela, solo que no es ésta la cuestión. El asunto es entrañarse en las vísceras divinas del misterio y hacer una obra de arte, cuestión propia de un ser divino. Las demás, las otras, no lo serán.

El argumento –decimos: *la simple historia*–, de Hamlet de Shakespeare, no es complejo, es, si se quiere, curioso, que se presta a un cotilleo cautivador, que tanto seducirá a un científico, a un Presidente de Gobierno y a una portera. Hablemos con la portera galdosiana que estaría dispuesta a contarnos la historia de Hamlet por capítulos y estaremos dispuestos a escucharla. La desguzará en detalles, inflexiones de voz, en detalles mínimos e incluso ya nos adelantará de un día para otro lo que sucederá armada de la escoba y mordiéndose las uñas.

¿Qué hizo Shakespeare con el príncipe de Dinamarca? Una obra maestra en donde –igual que lo *hubiera* hecho Galdós– domina las pasiones humanas y la cose en una gramática poética de insuperable belleza. Ahí es donde no llega el ordenador y su programa. Galdós, por su parte, tiene un estilo que no tiene nada que ver con Shakespeare. Don Benito, es un hombre de café, de calle, es un cotilla y William es poeta nocturno. Galdós es más primario, sensual e informal en sus moldes, pero él y Shakespeare, serían candidatos para encafeinar una supuesta pócima que sale de nuestro supuesto ordenador.

Todos estos ejemplos que exponemos son tan irreales como vacuos, porque sabemos que el gozne central –que no la esencia total–, de la novela, no es ese argumento que va soltando nuestro impersonal ordenador. En la novela, la forma y el color espirituoso, puja para dar cuerpo al argumento y el argumento se sofoca para generar la forma. ¿Cómo se produce esta agitación termodinámica y dónde se encuentra el equilibrio? Estimamos que nadie lo sabe.

9. ¿CÓMO SON LOS ARGONAUTAS?

Hay nadadores que nadan a mar abierto. Otros, los capitanes del barco, montados en una nave de algún material fabricado, parecen nadar. Tienen una brújula, un sextante, prismáticos y por encima de ellos las constelaciones de las estrellas. Los hay que alimentan con leña el fuego del faro donde habitan y divisan y esperan a los nadadores ya la nave del misterio. Está, también, el puerto final.

En esa variedad de ejemplos, de protagonistas, debemos aparejar a la novela y su prodigioso ejercicio.

El nadador es, por puro instinto, el novelista que domina a las aguas del lenguaje. Parece se tira de golpe, sin plan alguno, a las aguas. De hecho, las domina por pura necesidad, no sea que éstas lo dominen y lo ahogue hasta el fondo del mar donde habita Neptuno que es la locura. Este ejemplo explica porque el novelista cuando termina de escribir una novela acaba fatigado y se tantea el corazón para asegurarse de que sigue vivo. Es un sentimiento de dominio, he ganado, he nacido y renacido, no volveré a someterme a este tipo de demencia y he aquí que estoy cuerdo. Normalmente, se mienten y vuelven a intentarlo.

El capitán de la nave sigue siendo el novelista, ¿otro tipo de novelista? Sí, pero en otra área de su cordura. Es quien planifica, calcula y tiene de principio a fin, como tiene que ser, toda la obra en su cerebro y en su alma. Es el caso, dicho por él, de Mario Vargas Llosa. Tiene instrumentos de navegación para no perderse como son la brújula, el sextante, los prismáticos y las constelaciones, que son las lecturas complementarias, su afán de cálculo, sus corazonadas (palabra que viene de corazón), la medida de las hojas, de las palabras, el mapa que le indica la localización de los faros y del puerto de llegada, aunque sean otros puertos.

El puerto final que figura en el mapa, es una zona vaga, una aurora boreal azulada y verde, ignota, y diferente al destino final proyectado. Queremos decir, que el puerto o la zona final de la novela, aunque previamente el novelista antes de empezar a escribir el texto la tenga definida, es, la inmensa mayoría de las veces, diferente. ¿Qué ha provocado esta diferencia entre lo proyectado y lo final? Son, querido lector, los vientos alisios de la emoción, las turbulencias secretas de las corrientes marinas del subconsciente (que está debajo de la conciencia), el puro capricho y otras ignotas ríos del alma.

¿Será probablemente éste el secreto opresor de la literatura? ¿Serán éstas las cadenas de colores, sólidas y sonoras que esclavizan a los habitantes de las tertulias literarias? Hemos dejado explicado que la literatura la construyen los niños juntos con sus padres que son el sujeto pasivo, y también los abuelos en los pueblos en torno al fuego de la marmita. Pero hay mucho más, están las tertulias literarias que congregan, han congregado y reunirán, a escritores y aficionados a la lectura, para buscar y complacerse en el estupefaciente de las palabras organizadas.

10. LAS ASAMBLEAS DE LAS TERTULIAS

¿Y total para qué las tertulias ? ¿Por qué sacrificar el tiempo en naderías que se engrupan en escuadrones de letras? ¿Qué ganan o qué pierden en estas asambleas sin plebiscitos? Que se sepa, desde muy antiguo, los humanos se reúnen para fabricar novelas, historias, o parecidos. Pero otro tema, el que en este apartado nos inquiera, es esa zozobra material que obliga a humanos a reunirse para el ejercicio inútil de las tertulias, sabiendo que no ganarán dinero, sino incluso a perderlo, pues una persona racional y trabajadora, podría perder su peculio.

¿Hay tal irracionalidad? Sí y no. Quiénes asisten a las tertulias, saben que no ganarán dinero y otros, empujados por ambientes familiares y/o laborales, estarán empujados a dejarlos porque supone, sin ninguna excusa una pérdida de tiempo.

Si el dinero aumenta el bienestar, una tertulia podría hacer el oficio activo de distribuir bienestar porque el hecho simple de tertuliar genera placer. Es un placer activo que se adquiere por el simple derecho de asistir fascinados en la pesquisa de las letras organizadas.

Normalmente, o casi siempre, las tertulias tienen la ventaja doble de ser tan desorganizadas como exclusivamente literarias. Una parroquia que se vaya estructurando en secciones, apartado y capítulos, dirigidas por un dictador disfrazado, no es una tertulia. Será acaso, una clase de bachillerato o de universidad donde uno imparte docencia y los demás asisten satisfechos por lo que aprenden. La tertulia –no nos disculpamos por el símil– se asemeja a un estadio de fútbol, antes, durante y después del partido en la que cada uno expresa su opinión y la vehemencia de su sapiencia. Si acaso, como ocurre muchas veces, el partido se retransmite, suscitará varias opiniones y altercados, ante las mismas jugadas. Pasa lo mismo con las novelas que son leídas y releídas por un lector, o varios lectores, y se abren en enésimas lecturas ante fanáticos parroquianos que quieren tanto imponer su doctrina, su secreto, como que se le descifren arcanos del centro de la tierra.

La otra personalidad de las tertulias que tratamos es su *corpus* y que es la materia literaria. Algo debe tener la literatura que explique su poder intenso de convocatoria que lo hace tan distinto a la convocatoria de una asamblea de accionistas en una Sociedad Anónima. Las dos últimas tienen una fuerza propia, el dinero y la defensa, pero para qué reunir a un grupo de personas en algo sin fin propio y determinado como en la tertulia.

Veamos si nos sirve a nuestros efectos el término de convocar. La rae dice que convocar es llamar a una o varias personas para que concurran a un lugar o acto determinado. Es cierto, pero no nos llena con suficiencia. Una tertulia literaria, representa un instinto colectivo por el que por vía telepática –vale espiritual–, se reúnen una serie de amantes de la literatura sin saber de qué van a hablar o bien sabiendo, no conocen el resultado final. Este rasgo, la ignorancia del método, el inicio y/o el final, unido a la ausencia de brújulas cognitivas, es lo que da cuerpo a la tertulia literaria. Sobrado es decir que la pasión, los argumentos cruzados, el hambre que permanece siempre insatisfecha, el bolsillo vacío, proporcionan sustancia a la tertulia. Una vez concluida la reunión, la casi convocatoria, cada cual acude a su casa o a donde quiera, y desee otra reunión, y como hemos dicho, se proceda a otra reunión si avisar.

Es el momento de afirmar o de negar, si la literatura, la novela y la poesía, estas dos sobre todo, existirían sin la tertulia. Como mucho podríamos afirmar positivamente, pero carecerían del eco que la embellece en las cordilleras del misterio en donde rebotarían sin cesar el trueno de los cotilleos, discusiones, peleas, sin fin que las caracteriza.

Puede que siguiendo el camino inverso del papel celofán, de adentro y hacia afuera, haya matices e incluso armazones de hierro forjado en la literatura, en especial en la novela. A ello se puede llegar mediante la relectura, los comentarios nuevos de gente que descubre

en reuniones de que *yo creo que*. Hay obras literarias que han sido descubiertas en tertulias y puestas en consideración que incluso han servido para reorganizar manuales de texto. O cuando menos, ponderar con mayor intensidad unas obras que otras, y reconvenir que citado autor está a la altura de otros ya situados en la gloria. Por ejemplo, se igualan para muchos, *Fortunata y Jacinta* de Galdós con la *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín, y es el tiempo quien ha consolidado este equilibrio.

Pero hay tertulias y antitertulias que hayan influido mucho sobre la valoración del arte novelesco. La tertulia exige libertad y el consumo del veneno del placer de recomendar o recoser una pieza del entramado novelesco o poético. Quiere consumir con inocencia púber e infantil el caramelo que vivirá en la boca y cuya sustancia no desaparecerá.

La antitertulia es un complot organizado desde alturas negras inflamado con prejuicios y odios puros, sociales, religiosos o personales y por tanto carece de libertad, no tiene a vista el norte del puerto a donde quiere llegar, o teniéndolo a vista lo ignora o censura. La antitertulia carece de inteligencia. En otras palabras, la antitertulia no es una tertulia, y es por naturaleza pobre cuando no falsa. Benito Pérez Galdós fue rechazado dentro de España para que no se le fuese concedido el premio nobel de literatura por fuerzas cerradas y fúnebres. ¿De verdad leyeron a Galdós, y si lo leyeron se reunieron en grupos para enjuiciar, una y otra vez la obra? No se puede renunciar a la monumental obra del escritor canario sin considerarlo un escritor excelente. Una tertulia o todas las tertulias han enaltecido su obra, y unos y otros habrán aquilatado diferentes áreas de su tesoro, hay una corriente que dice, además, que es un espléndido sociólogo, y otros un historiador, y todos, un preciosísimo narrador.

Queremos saber qué personas o instituciones españolas, acaso extranjeras, se parapetaron cerca del dueño de la palabra que fue Ramón María Valle Inclán. ¿Fue sólo cuestión de mala suerte que no se le concediera el premio nobel? ¿Y qué decir de Leopoldo Alas Clarín?

A lo que queremos alcanzar es que hay convocatorias de parroquianos oscuros, iracundos, que se reúnen con propósito destructor, siquiera destejedor y que manteniendo un final determinado, niegan todo lo bueno y magnifican todo lo malo. En esos opusculillos no hay nada que valga la pena tampoco el laberinto opaco con el que quieren confundir y cerrar el paso a la valoración. Ésas no son tertulias.

Las antitertulias no entran dentro en la campana de oro de las discusiones libres, apasionadas y civilizadas, sino que se sitúan fuera, en tribunas privilegiadas y dictatoriales. Un caso es la obra de Boris Pasternak: *Doctor Zhivago*, que tiene, como mínimo, el mérito de describir una visión realista de los desperfectos de las guerras civiles que asolaron a Rusia, lo cual es un hecho incuestionable por su realidad. Sobre ella, el cineasta inglés, David Lean, rodó una formidable película que tuvo, según algunos, el defecto de convertirse en un record de taquilla acompañado por otro defecto, de una hermosa banda musical. No entramos en el acento de la obra artística de la novela, de la cinematográfica ni en la emoción que nos provoca la banda musical, sino en la sórdida conspiración de los fanáticos teólogos marxista para los cuales todo lo que no era suyo, era malo. Ellos formaban parte de la organización u convocatoria de la antitertulia. Arrojaron

fuera de sus equipajes, la inteligencia y el mismo arte, una nación: la Rusia, conocida por su grande literatura. No formaban, era evidente, una tertulia, sino una reunión de burócratas al servicio de un Estado rígido y carente de aromas.

11. LOS VACÍOS Y SEÑALES DENTRO DE LA ESCRITURA

En el ditirambo de fuego y fugaz de una narración y también en su curso pacífico, si lo tiene, bucólico, hay zonas de paz y de silencio. Son los signos de pausa siendo los principales: la coma, el punto y coma, el punto y seguido, el punto y aparte, los paréntesis, guiones entre frases, el punto final. Incluimos también la ausencia de cualquier signo.

Las comas sirven sobre todo para respirar e inspirar y acaso para transpirar. Suelto de por si el sujeto, el verbo y las circunstancias de tiempo y lugar, hay que proveerse aire y marcar una pausa para comprender lo dicho y prever lo que se va a exponer. Sin ella habría una secuencia cinematográfica tan conexas y veloz que produciría tal aturdimiento. Hace falta, es necesario, una marca, el lector debe detenerse, para que entiendo el río de la narración. Cumple pues la coma, una función importante.

El punto y coma, es algo arbitrario, y suele ser para el que lo entienda, una extensión algo mayor que la coma. Digamos que es una coma extensa y no delimita una frontera conceptual en el *cuento*.

El punto y seguido es una aduana que separa a dos países que son oraciones *ex ante* y *ex post*. Y, por otra parte, las oraciones son acciones ejercidas por uno o varios sujetos y constituyen un momento de reflexión. El punto y seguido es una acción de cortesía que tiene el novelador con el lector y le dice: deténgase, respire, que vamos a un campo muy próximo, pero no necesariamente igual al que acaba de dejar, sino parecido.

El punto y aparte, como su adjetivo complementario indica, establece una linde entre dos zonas. Tiene, qué duda cabe, el mismo linaje que el punto y seguido pero lo diferencia estriba en matices argumentales algo pronunciadas. Queremos indicar, que hay una suave hondura entre colinas y colinas oracionales, que permite recapacitar al leedor y prepararle para unas acciones –pueden ser contemplativas solamente–, continuadas.

Situados en estas coordenadas debemos diferenciar al punto y aparte interno, o sea entre líneas, del punto y aparte que separa un capítulo de otro, cuya solución vale también para libros técnicos o cualquier otro. Este punto y aparte externo de capítulo final a capítulo inicial siguiente, es una estrategia y una vocación que hace posible avanzar o retroceder según se tercié, al leyente. En esta situación, se ha levantado en un abismo un puente al que se debe agarrar el descifrador para seguir una lectura. El punto y aparte entre capítulos, igual que otros signos, son arquitecturas expositivas que ayudan tanto a exponer como a construir.

Los signos que hemos expuestos son gonzúas secretas que auxilian al descifrador a conocer lo que le están refiriendo, y lo acercan al destino final, el contenido que está en la caja fuerte.

Claro que hay novelas y cuentos largos que carecen de capítulos y de un tirón narran hechos protagonizados por personas o pueblos. Probablemente muchos libros antiguos estén escritos de esta manera y son los filólogos y/o lexicógrafos modernos quienes los han seccionados en capítulos y colocado a estos guardianes de separación.

Cuando se contaba una historia en torno a la marmita en un hogar de pueblo, que es uno de los orígenes de la novela que hemos expuesto, también habría signos implícitos de separación: comas, puntos y seguidos y aparte, unos necesarios mientras se comía un trozo de pan, y otros para dotar de un ambiente de sosiego al cuento largo, la novela, o para resumir una novela corta, un cuento. Cualquier narración exige tanto de la letra y/o de la palabra para avanzar y simultáneamente –no en la misma proporción–, de silencios que la musicalizan. Pues no es arriesgado afirmar que la literatura, la novela, la poesía y el cuento, son armonías y acordes que devengan de sonidos, letras y de silencio, lo que muchas veces se advierte rápido.

¿Puede haber una novela, una poesía o un cuento, sin palabras, sin sonido y que se inicie y concluya con un punto? Y si lo hubiera ¿sería un punto y seguido o un punto y aparte? Si lo hubiera sería un punto y aparte, lo que le pasa a una persona desde que nace, que es un acontecimiento extraordinario, hasta que respira que es otro, y entre esos dos espacios ocurre la vida.

Nos queda, por ahora, ciertas oraciones que van capturadas entre paréntesis, en el cordel de la historia. Es normal que dichos paréntesis puedan ser sustituidos por guiones que parecen espuelas dentro de la largura expositiva.

Es una manera de sujetar al lector por las solapas y recordarle citas, hechos, celebraciones, antes de que camine por los acontecimientos. Advierte el autor que a quien lee, le falta algo de memoria, y le remienda en la camisa un lazo, para que lo tengas. Así las cosas, puede ser un acto de descortesía, es usted olvidadizo, aquí le inserto una cita, un recuerdo, un lacillo entre paréntesis, o entre guiones. No es necesariamente una actitud desconsideración;

como todo en la vida, los paréntesis es cuestión de estética e incluso de cosmética psíquica. Un abuso de estas cejas verticales manifiesta falta de gusto literario y un uso discrecional e informativo puede convertirse en un manual de primeros auxilios. Pero ahí surge el problema, ¿cuándo sabemos que tales citas entre paréntesis son correctas y estéticas? De nuevo nos devuelven a la indagación secreta sobre la belleza, la cual nos concierne a responder cómo quedaría el texto sin los paréntesis advertidos.

12. EL ÁNIMO DISPUESTO Y DEMÁS TÉCNICAS

Es falso que los escritores tengan capacidad de inventiva y que vuelen con las alas blancas y negras de la imaginación. Es particularmente erróneo, en especial, que el autor del realismo mágico, como Miguel de Cervantes, haya volado en alas de la inventiva o que haya sufrido de los maleficios de las brujas, el aliento de los arcángeles, o haya sido

visitado por los astronautas que hayan volado hacia el pasado para iluminarlo con fantasías. Camilo José Cela, que ha confesado dedicarse en cuerpo, alma y en todas las horas a la literatura, nunca ha dicho que posea una desbordante fantasía. Su *Colmena*, el *Viaje a la Alcarria*, no son ni novelas realista ni mucho menos ilusas, son descripciones casi literales de su universo próximo.

En cuanto a Cervantes, no imaginó como algunos forasteros estiman, que describiera a los caballeros andantes, que los visionara entre las nubes rojas luchando por su amada, y que los inflamara la locura. La literatura como bien es sabido, estaba tan invadida por los caballeros andantes que ya había provocado rechazo en los lectores o risas y lo que hizo don Miguel para neutralizar su avance, fue incorporarlo a su continente de arte. Qué decir que La Mancha, áspera y pobre, en un Estado que empezaba a recibir la mayor oferta aurífera, del mundo fuese una irrealidad, o una demencia social y económica.

En cuanto a Dulcinea del Toboso, qué sabemos de la vida secreta de Cervantes cuando de las lides amorosas de sus contemporáneos se sabe casi todo. Recordemos al fecundo Lope de Vega cuyos amores estaban en paralelo a su fertilísima obra literaria. Francamente conocemos poco de los amores de Cervantes. Sufrió de los mayores tormentos que agobiar pueden a un humano: la falta de libertad, la esclavitud. En resumidas cuentas, debió de volverse loco para refugiarse y disimular su martirio incesante. El ilustre Quijana o Quijote, nunca estuvo loco, fue su autor don Miguel quien se demenció. Es obvio. Y el mayor error literario fue, que en la parte final de su Quijote, le devolviera la razón al loco, porque envió su tragedia, pudo ver lo que tenía disimulada y oculta, que fue la realidad. Y puesta la cabeza sobre sus hombros le quedó al caballero Quijana, en su tiempo pendiente de razón, incapacidad para deglutir su extensísima infelicidad, una vez, fugitiva la locura. En resumidas cuentas, no le sobraba a Cervantes precisamente la imaginación.

La película *Que Dios nos Perdona*, que como todas descansa en un guión, el cual ha nacido de una narración, parece una fantasía de un género negro español. Recoge y escoge a unos policías con problemas personales agudos, inmersos en una sociedad caótica y sórdida y tiene un final incorrecto. No trasciende fantasía, sino que es, en la medida de lo posible, un corpus proteínico.

En Cervantes, Lope de Vega, Galdós, García Márquez, Camilo José Cela, han vivido y descrito un universo real, sensorial, social y económico, y bien interpretada su obra, casi no hay espacio para su novedad. ¿Entonces cuál es su distingo peculiar? Su distinción está en la peculiaridad de su narración que los separa a unos de otros de la misma manera que cada cual tiene una manera de caminar, de respirar y de amar.

A donde queremos llegar es a explicar cómo nace una novela y cuál es el ambiente y el protagonista-autor.

Para responder a esa pregunta decían Cela y García Márquez, que primero viene una idea que al principio es vaga, luego va tomando cuerpo, incluso extramuros de la voluntad del autor, se va tramando, se enreda y descompone hasta que llega un episodio de paroxismo en el que (según G. G. Márquez) uno cae en el peligro de estrangular a su esposa o ponerse

a escribir. Ante tanto tormento, cotidiano y profundo, brutal y mental, Cervantes, de pluma domadora, no le quedó otra solución –no había otra–, que ponerse a escribir, y para insistir lo dicho en líneas anteriores, escribió el mundo concreto, no su mundo, sino el planeta tal como se entiende y se siente, no más.

13. EL PROCEDIMIENTO

El mejor método para penetrar en las entrañas de la novela, ejecutarla y leerla, es el procedimiento, y para acercarla volcamos lo que dice la rae al respecto. Dice que *es el acto de proceder*. Como se nos antoja poco honda acercamos otra de la misma institución: *método para ejecutar algunas cosas*. Concluido este *introito*, entramos de lleno en el procedimiento.

“Lo anterior” en el acto de escribir es el pánico ante la sábana blanca e infinita de una hoja de papel en donde se vomitan las angustias inevitables. Claro que le ocurre de este modo a todos los escritores como a G.G. Márquez y Cela. Galdós, por el contrario, escribe de un tirón casi sin respirar (y sin sudar). Los diversos análisis grafológicos sobre don Benito así lo concluyen. Es, la de Galdós, una escritura veloz como las imágenes del cine. Pero los escritores serios y Galdós que por supuesto lo es, cuyo propósito es tearn una gran obra, diseñan un plan.

“Lo anterior” proviene de esas tentaciones de los escritores que son asolados por reflexiones, hechos, la mayor parte de recuerdos, todos martilleados por impulsos bioquímicos profundos del cerebro que le provocan sentarse a escribir. La inmensa mayoría de las veces se inicia en un punto, o un residuo de no sé qué, de una imagen, un hecho, una mínima constelación en su infancia de Aracataca, las desolaciones que se creían olvidadas en New York de la Gran Depresión de los años treinta (Arthur Miller), y dichos hilillos dan vueltas y vueltas y se convierten en peligrosas sogas que ahorcarían al autor y que lo evita mediante la escritura. De ahí que es racional y correcto afirmar que no puede haber una obra buena, sino viene precedida de una obsesión. Ésa es la primera parte del procedimiento de una novela, y que señala que poco o ninguna fantasía son nuevas en una novela.

La segunda parte es algo distinta pues atañe a la ejecución misma. Todo depende de lo que se pretenda escribir. Ahora (29/10/19) hay varias *modas* o digamos *costumbres*: una es la novela histórica la cual requiere cimientos culturales que se suponen en el autor, y también el desarrollo de una cuerda narrativa que bien puede remendarse en protagonistas y ambientes diversos. Hay novelas históricas, digamos actuales, sobre hechos recientes y que requieren y movilizan prejuicios y emociones en el lector. El novelador se tienta bien su ropa sabiendo este peligro y sobre todo debe permanecer riguroso en la esencia de la historia.

Otra de las modas en la escritura, nos seguimos refiriendo los temas a tratar, es la novela policíaca. Aunque hay buenos escritores, y no nos preocupa ser frívolos si afirmamos que un bestseller nos predispone a pensar que es buena literatura. Las grandes ventas por lo menos sin indicios de una estrategia de alguien que conoce el oficio.

La inglesa Agatha Christie en el pasado siglo y el sueco Stieg Larsson en el actual, son dos ejemplos de buena escritura de crímenes. Por el ambiente, el método y la resolución, muestran cautelas racionales y un deseo sano de buen hacer. Escriben bien, lo cual es muy interesante. No obstante hay un fallo en este tipo de historias de policías. Nos referimos a que padecen inclementes, desde sus inicios, de la definición pura del malo y del bueno, y que ocurra lo que ocurra, la incertidumbre innata de los acontecimientos forzados, es violada por estos buenos vendedores de historias, porque se sabe cuál es la justicia, cómo se aplicará, así sean por los astros y la justicia terrena. Al final, es previsible que el malo pierda –incluso la vida–, y el bueno gane. No acertamos a ver por qué representa una buena literatura.

Cuando se escribe con decencia se hacen incursiones en terrenos desconocidos que deben asombrar al mismo escritor y tomar decisiones imprevistas. Llegará(n) un(os) momento(s) en que el autor pasa de ser un sujeto activo a un socio pasivo que puede ser zarandeado por las circunstancias imprevistas creadas por él. Rara vez se aprecian estos acontecimientos, como no sea en la novela: *Irresistible, Señor Juez* de quien escribe este artículo, en la que con consciencia plena de los protagonistas, en un juicio mórbido, se deja libre y feliz a un malvado criminal y seriamente perturbado a un juez de recto proceder.

Las otras novelas, que estimemos de buena calidad, se presuponen inevitables una arquitectura definida, un buen diseño, cálculo de resistencia de materiales, vigas de hierro, pilares de hormigón armado, estructura de equilibrio, y en fin todo lo que hace falta para ser un arquitecto, cuando menos ser un escritor responsable.

Aquí terminamos la segunda etapa en el acto de escribir.

La siguiente fase no es un paso o fase en la escritura propiamente dicha. Tiene que ver tanto con las profundidades abisales del cerebro humano, como en la resistencia a la tentación. Uno de los consejos de Hemingway –según García Márquez en una cita, a su vez de su amigo Plinio Apuleyo de Mendoza–, consiste en dejar para después lo que todavía está caliente en el tiempo, mañana: tarde o noche del ejercicio escritural. Como normalmente la escritura parcial, una fase en el periodo, en los escritores organizados acaba en un momento, en la tarde o en la mañana, depende de cada cual, hay que abandonar la barra de hierro caliente, para continuarla y forjarla después. La barra no se enfriará, sino que se encontrará más apta para el forjado. Quiere decir que una vez traspuesto el trabajo o la información de la parte del contenido de la novela, y cuando todavía quede algo por escribir, no hay que continuar, sino dejarlo para el siguiente día para que adquiera sabor. ¿qué significan estas palabras? Significan varias cosas.

La primera es que hay cierta fatiga mental y física que contribuya a que se deforme y entren virus en el curso de la narración del periodo que se continúa.

La segunda es que comenzar *en seco*, al día siguiente, esto es, en frío porque el día anterior el escritor ha agotado su tesoro, cuesta mucho *arrancar* de nuevo. Esta fase tercera, ya lo hemos citado en Carlos Fuentes, sobre los enigmas de la mente, que hace que cuando dormimos y aún en la vigilia, y sin que nos demos cuenta, al día siguiente (vale *después*), escribimos algo, o

mucho, de argumentos, historias, de sintaxis, de gramática, de hechos, diferentes al que teníamos *antes* o el día anterior, previsto. No hay explicación para este hecho y creemos que ni siquiera un ordenador cuántico entre a procesar las ochenta y seis mil neuronas del cerebro, sus conexiones y sus cualidades. Apoya este tercer aspecto que incluso, cuando *ex ante* se ha planificado una historia o diseñado una(s) página (s), *expost*, la mente fresca y el ánimo gallardo y despejado, escriba otro asunto, o el mismo, pero de otra manera.

No solamente los escritores sino los padres de familia, cuando terminan una historia, son requeridos por sus hijos el día siguiente para que repitan la misma historia. El resultado es otra. O bien, cuando quieren otro cuento, y el padre lo tenga preparado esa novedad, a la hora de volver a describirle cuenten otra aventura, o la misma pero con otros matices, lo que los hace distintos.

14. LA RESURRECCIÓN Y LA VIDA: UNA HIPÓTESIS AUDAZ

Es una hipótesis, tan atrevida como verdadera, que los escritores redactan una sola novela en su vida divididas en varios capítulos que son libros, los cuales, a su vez, vienen enseriados en otros capítulos. Tennessee William, por ejemplo, organiza su obra, una única, en otras que son susceptibles de ser integradas, digamos, homogéneamente. Lo propio ocurre con Eugen O'Neill, John dos Passos, Leandro Fernández Moratín, o Manuel Vázquez Montalbán, Les ocurre a todos los novelista y escritores.

A las alturas de este trabajo, superadas queremos las diferencias entre novela, teatro y poesía. Y desde esta superación rastreamos en la luna los arados del alma con que escriben los narradores, y resulta, que desde nuestra audacia, este arado es de una sola pieza de esquema y de la misma materia, y es necesariamente el alma y cuerpo (un alma y un cuerpo) de cada artista. Es de sentido común.

Hay varios argumentos elementales que apoyan nuestro atrevimiento. El primero es que cada humano es una sola unidad de barro y de soplo mágico, o sea de cuerpo y de alma. Esta unidad es indisoluble y no pierde su unidad, siquiera en la locura. El instrumental lunático, el arado que labra en la luna, es el lenguaje que es, singularmente, el espíritu de un pueblo. Cada pueblo definido por su lenguaje tiene su propia alma, que se une a la del escritor, luego habrá una unidad parecida a la Santísima Trinidad, según hemos expuesto.

15. LOS TRES PARTICIPANTES DEL DUELO: NOVELISTA, LECTOR Y NOVELADO

Ya estamos cerca de enduelar en el campo del honor a los padrinos y a los duelistas. Los duelistas no pueden ser otros que el novelista que aporta su novelería mortífera, al lector el que ataca para matar ¿-por qué si no-? El otro, -siempre el otro-, es el lector que desea matar e incinerar al novelador. El padrino, o los padrinos, podrían ser los espectadores que siquiera leen, ni mucho menos fabulan nada como no sean esos libros que adornan

preciosos, limpios y puros las novelas, pues no hay nada más impuro y obsceno que un libro muy cuidado (como son los cementerios).

El propósito natural del novelista es matar honestamente al futuro lector, dejar ese cerebro, antes en barbecho y muerto, sembrado con la semilla fecunda de su ficción. En esa medida, en esa proporción y en dicha fuerza, la semilla crece y forma un trigo que va avanzando, víctima de una estocada certera, al lector. Es un acto extraño, pues el *moriturus*, desconoce lo que le viene encima y está viajando al otro mundo luciférico o celestial según los casos. Crece y gana el novelista lo mismo que se va extinguiendo el lector, pero el caso es que esta símil o metáfora, se invierte. Caminan, inevitables hacia otro yo, sus otros mundos, tanto el novelista como el lector.

Supongamos, desde el viento pasado donde habita constante Antonio Machado, ya obituado el año 1939, le llega al lector llamado Augusto Pérez de Nivola de Unamuno, el libro que abre y lee: *Caminante no hay camino, se hace camino al andar*. Qué duda cabe que las semillas se han esparcido para sembrarse en Augusto Pérez, el cual, no puede defenderse de tal fecundo ataque que lo ha trastornado. Éste es el duelo. Si Augusto Pérez era una persona y después de la lectura es otra, ha habido una agresión con herida y muerte. ¿O acaso es un suicidio de parte del lector? Puede que sí y puede que no.

Es de suponer la actitud positiva por parte del lector en combatir y también la de ser herido e inoculado el veneno literario, en este caso de la novela. Se puede decir que esa frase machadiana *caminante no hay camino...* tan racional, atmosférica y brutal (más brutal imposible) es una poesía –que lo es– y no una novela. No hay tal supuesto error. *Caminante no hay camino, se hace camino al andar* es un argumento, una crónica seca, una historia vital, de principio a fin cortísima, una narración comprimida, un sujeto andador lo que lo convierte en novela, ¿pero quién es el sujeto pasivo? ¿quién el sujeto activo? ¿Quiénes son los duelistas?

Empecemos, el novelista no es Machado, sino Dios, sapientísimo y sentimental, que resume el truco del tiempo orgánico y despierta al caminante. El caminante tampoco es el sujeto que es un fantasma inventado por el Supremo. Lo único cierto por ahora, es el verbo, que es caminar y que carece de tiempo, y casi de secuencia, porque la vida en sí, el acto de caminar, es por definición eterna, pues no hay tiempo más alargado que la existencia.

No hay sujeto activo ni pasivo, sino un verbo que se desarrolla entre dos orillas medidas por el camino, y acaso en una posada, o varias o ninguna, en la trocha de la vida.

¿Cuál son los complementos directos o indirectos, o verbos adverbiados? ¿Cuáles las circunstancias de lugar y tiempo? El mismo camino, es el camino, tal como el caminante lo concibe sin que haya nadie ni nada que pueda contarle, en sustitución del caminante.

El amor, la pasión, la tristeza, la exuberancia de la alegría, o la nada. La nada, la mortaja es la sábana de los que se hallan privados de la pasión., y que marca la coyuntura y la dimensión de cada segundo.

Entender el retazo sublime de: *caminante no hay camino, se hace camino al andar*, es una figura densa de una novela y dicha figura es una expresión genial de forma y fondo de una narración. Nos explicamos: su seña interna y completa es una narración de principio a fin, y es la vida y sus hijuelas, las vivencias, pero está poetizada. Aquí está la tramoya literaria, convertir el poema en novela y la novela en poema, porque los segundos e instantes que nos completan desde el nacimiento es una narración, solo que a esta nadie nos cuenta, y solo nos la narramos en el sueño y en la vigilia.

Vencido el prejuicio que quiere marcar una novela con la vara de medir de la extensión, que mide, por ejemplo, de kilómetro en kilómetro, nos centramos en el microrrelato. Su mismo nombre lo traba, está compuesto de dos palabras: una que es un adjetivo que es *micro* y el otro que es el sustantivo y el verbo: *relato* y que define a la novela. Luego un microrrelato es una novela pequeña y no decimos en modo alguno, una novela comprimida o una novela resumida.

Elegimos la novela o microrrelato de Augusto Monterroso, que de tan citado se ha convertido en una suerte de una paradoja inasible al entendimiento y sensibilidad humana. El citado microrrelato, nuestra novela, se anuncia así: *cuando desperté el dinosaurio todavía seguía allí*. Cada palabra, cada orden posible, del cual se elige uno, es crucial. Pero es crucial ¿para qué? No lo sabemos, pero sí que nos sobrecoge el temor interno de naufragar en la sorpresa en la súbita vigilia. Sorpresa a qué. Estupor a encontrar en nosotros, los lectores, nuestro propio bestiario de animales, del cual hemos elegido, al igual que el escritor, el dinosaurio. Y resulta, no puede ser de otro modo, que hemos despertado, lo que indica que estuviéramos dormidos, o sea fondeados en el caos organizado del sueño, lugar misterioso.

Se afirma categóricamente el verbo despertó en pretérito perfecto simple, ¿o indefinido? No hay duda de que es una acción de la que no sabemos si es o no voluntaria, por ejemplo: *cuando lo bebí*, porque despertar es hasta cierto punto un verbo indefinido, solo que en el contexto de la oración, que es el auténtico *corpus*, es ambiguo. El verbo despertar, al igual que el dormir, no son actos deliberativos, voluntarios, sino que manifiestan una predisposición biológica lejanamente voluntaria. Si hay alguna duda al respecto pregunten sino a las personas que sufren de insomnio crónico o las carnes maltrechas por la silla eléctrica.

“Despertar” en el relato de Monterroso mantiene una encubierta *voluntas* que predispone el ánimo del lector a curiosear. Hasta aquí se puede leer: *cuando despertó*, y por tanto el lector le pregunta al autor: *¿qué ocurrió cuando despertó?*. Y de improviso sobreviene el golpe demoledor: *el dinosaurio todavía seguía allí*. El relato se expande y anuda intenso la corbata del lector, lo sorprende y que le ruega que le acompañe al infierno de Dante, pues es el lugar físico y de emociones cóncavas donde solamente *allí*, puede habitar el dinosaurio.

¿Quién puede afirmar racionalmente que no se fundamenta hasta aquí un relato que es una novela? Incluso gana en puntuación a muchas novelas, porque una vez escrita y leída, queda pendiente el vértigo de su desciframiento. En otras palabras, leído: *cuando despertó el dinosaurio todavía seguía allí*, quedan por descifrar sustratos abisales de otras novelas

derivadas de la inicial. La potencia del *allí* en el relato es grande porque define el verbo, al sujeto, en el circo del terror onírico, de ahí deriva nuestro interés.

Prueba de nuestra anterior afirmación, es la palabra *allí*, la que representa el lugar donde ocurrió el hecho o perturbación locativa del hablante o relator. Hay dos puntos de referencia del *allí*, uno en relación con el soñador y el otro con el dinosaurio. ¿Dónde estaba exactamente el dinosaurio? Ocupa el lugar descrito por el referencial del describidor. *Allí* es un adverbio de ubicación, y de ellos indica un espacio, o un punto próximo o cercano, próximo en línea horizontal ya que eliminamos el *detrás*, o *el debajo*. Está cercano porque quien despierta lo hace en una cama y dicha cama se encuentra en un dormitorio. El dinosaurio se encontraba *allí*, cuando despertó el soñador, y no en otro lugar. Seamos más precisos, el dinosaurio estaba cerca y el entendimiento desvelado del novelador, nos sitúa a escasos centímetros del terror de ese saurio antiguo. Y ese terror procede de tres caminos: uno es la naturaleza del monstruo que es inmenso y a nuestras fechas: desaparecido, el otro es el lugar: cerca, por ejemplo de nuestra cara, y el tercero es la constancia de su realidad porque dice: *todavía*.

Si el lugar de *allí* nos preocupa, nos incita el tiempo, porque la estructura de la gramática que soporta a la novela, no avanzaría y apenas podría abarcarse sin los adverbios de lugar y de tiempo.

Hablemos del adverbio del tiempo: *todavía*.

El “todavía” es un adverbio de tiempo, al que nosotros llamamos *alargado* porque *estira* la secuencia del verbo. Lo curioso o anecdótico es que el verbo “al que presta atención” es un verbo de ser o estar. En un sentido pleno *ser* define a la existencia misma del dinosaurio y al visionador. Y *estar*, implica a percepciones y también ayuda a la localización. El caso es que el adverbio *todavía*, podría ir situado después de *allí*, y la personalidad de la oración núcleo del relato cambiaría no su significado, pero si su pulso dramático.

Veamos cómo quedaría: *Cuando despertó el dinosaurio seguía allí todavía*.

Algo ha cambiado, pero no sabemos qué. En primer lugar, parece ser que *todavía* ha logrado matizar y dar consistencia al verbo seguir, como si el *seguir* fuera una débil expresión de ser o estar. En segundo lugar, al colocarlo cerca del final, el verbo *seguía*, que se parecía a un adverbio, adquiere densidad propia, cosa que hemos afirmado antes. Y el verbo despertar –de despertó–, parece convertirse en una provincia desde donde ha emergido el saurio. Prodigios del lenguaje.

Insistimos en proseguir la desvertebración de la minúscula relatación, como si fuera el despiece de una pulga. Inicia la crónica psicótica con la palabra *cuando*. Imposible hacerlo mejor porque el cronista sitúa el informe abierto para entrar de lleno en el verbo al que hermana siendo ese verbo despertó. No es lo mismo despertar que decir: cuando desperté, ya que lo sitúa en un acto de tiempo convencionalmente corto o alargado de colocarse en la vigilia procedente de la pesadilla.

El “cuando”, una vez utilizado y apoyando fuerte y fértil al verbo despertar, ya entra el relatador en el tobogán de los que acontecerá que es el *allí* y el *todavía* de la bestia inmensa. Y uno de las angustias y/o placeres del inquisidor cuentista y qué decir del lector, es la utilización gigantesca de la elipse que tiene por fin la condensación del argumento sobre un ser que cuando había despertado, había contemplado a un animal que había yacido en su cama. Tenemos el caso, nuestra narración vulgar y extensa, cómo se puede comprimir mediante una elipse elegante y aséptica. Pero todavía, lo que nos maravilla del regate elipsoide, de lo que ha tenido que ocurrir, por ejemplo, la supresión de unas quinientas páginas hasta acabar con un dinosaurio en una cama. Entra en la posibilidad de que estuviera el animal debajo de la cama –siempre próximo en el allí–, pero seguiríamos con el tema del espacio. Dicho espacio lo podemos ampliar en el perímetro del allí, en el dormitorio, pero nos ofuscamos en nuestra claustrofobia porque la bestia no puede ocupar el espacio entre las paredes y la cama. Es un bicho por experiencia inmenso, y decimos por experiencia cuando utilizamos el adverbio locativo allí.

Porque no nos engañemos con la utilización de la elipse, el hecho de que el dinosaurio exista vaya el lector a saber cómo pudo caber, el muy inmenso, en la cama pequeña de un primate cromañón. La cama existe de la misma manera que el sueño precedente y el adverbio allí, que es muy próximo.

Pero el cuentista nos ha privado del contenido del sueño. No nos importa, es otra elipse.

Y puestos los afanes sinceros de creer que el versátil saurio es una novela, Monterroso estuviera en la convicción, como nosotros que le salió así, de este modo, manejando diestro y siniestro, y en las otras múltiples dimensiones, la gramática. Quién se despertó, por qué se despertó, cómo se despertó, donde estaban el saurio y el narrador, y el narrado, en qué tiempos, que significado puro tiene el *seguida*, y vacilando o castigando al leyente, si de verdad hubiera despertado.

Total, elipses sobre elipses y le salió, miren por dónde, una oración pulida, hórrida y mutilada, y no obstante completa.

16. LA GRAN NOVELA: EL BOLERO

El bolero es un tipo de música de amor, incursionada por felicidades de corazón, dramas y sufrimientos que viajan desde el cielo al dolor, en una zarabanda de mentiras creíbles y cuyo ritmo es melódico. Hay un árbol que marca la estirpe del bolero, desde sus raíces hasta la actualidad en que muere, sin saber por qué. Hay razones mancomunadas que nos inducen a creer que su origen es español, acaso en parte de endechas judías, que marchó venturosa a Cuba, se embriagó con el romanticismo caribe y que se dejó cabalgar por el ritmo o cierta cadencia, a nuestro juicio, de los negros.

A lo que vamos. El bolero narra normalmente a dos personas, el tú, el yo, y el nosotros, acaso un lejano ellos, encadenados en un argumento escueto y siempre muy infantil de que

te quiero, sobre todo debes quererme por encima de todas las cosas, sino me muero. Francamente estimamos que no hay nada más en esta música. Y no sabemos por qué se nos escapa y desaparece, cuál magia incomprensible. Y nos preguntamos si por arte de hechiceros apareció en el mundo y embrujó a mujeres y hombres de todas las edades en todas las partes del mundo.

La esencia del bolero, al igual que de todas las novelas, incluidas la del género real, es la mentira. La falsedad es de principio a fin, el curso narrativo de esta melodía y de toda novela, y que se perpetuó por los deseos de ser mentidos y de equivocarnos. Sino quién se cree que alguien espere de otro que *espérame en el cielo corazón si es que te vas primero*, que es una gestión macabra y repugnante que en la voz de Lucho Gatica se vuelve nimbica y rosa, o que otro diga *que no comprendo que todo acabó*, sin que nos explique siquiera remotamente, que es ese *todo*. Y el colmo de la irrealidad y de la porfía del absurdo que aconseja al ente llamado reloj, *que no marques las horas porque mi vida se acaba*. Para qué y cómo se puede pedir al reloj que no marque las horas cuya misión y energía se halla precisamente en marcar las horas. Por otra parte, cuando la vida se acaba, la muerte que es algo sórdido, una frustración de los impulsos vitales que deriva en la corrupción de la carne y del líquido sanguíneo. Los ejemplos se exponencian.

Tienen los buenos boleros, al igual que las buenas obras de arte, el recurso de volver a ellos, para rescatar la estética de la emoción y la peculiaridad de echar redes especiales a las emociones, para que no se pierdan.

Un buen bolero es la densidad de una novela buena y uno malo, al igual que una novela mala, se olvida, porque no ha entrado en el sistema glandular y cardíaco, valga la ruda comparación.

La esencia del bolero es la narración subjetiva de hechos reales que se vuelve intensa por los recursos insondables del cerebro donde se conectan zonas de la lógica y de la emoción. Decimos reales porque la pasión, término que procede de padecer, y la alegría, existen en los cantantes y en los escuchadores.

Visto así, un bolero es una novela cantada como lo hacían los trovadores y los juglares. Por tanto, si no hay argumento o si no hay lógica ni metáfora escondida, ni hay novela ni hay bolero, y es francamente una lástima que no vivieran *Los Panchos* en la guerra de Troya. Desgraciadamente tampoco estaba Armando Manzanero en el lugar del Diluvio Universal, y es de imaginar que algún sedimento le habrá quedado esa tarde en que *vi llover, vi gente correr y no estabas tú*. Esto prueba el temor o sentimiento, acaso interno, de los humanos por las incesantes lluvias.

¿Encontraremos una substancia de novela si decimos *que amor es el pan de la vida, amor es la copa divina, amor es un algo sin nombre que obsesiona al hombre por una mujer*? La respuesta es afirmativa, siempre que iniciemos el texto con un aliento personal y también real, porque en el pan y en el vino, se encuentran tres elementos engarzados: uno metafórico que puede no valernos, aunque *per se* no lo excluimos, no al menos necesariamente. Otro alimenticio, que relaciona el acto de comer pan y de beber vino con la materia que es el alma y por qué no, el cuerpo del amator. El tercero es el trastorno

obsesivo que puede curarse mediante una medicina psicotrópica, pero tal consideración mutila el viento del amor. Corre en esta oración literaria y musical el arroyo subterráneo del símil que es precisamente la música y por qué no, una novela.

¿Quién narra?: el autor de la novela. ¿Quién canta?: el trovador y el juglar, ambos fueron con certeza los primeros cantantes de los boleros.

Y seguirán habiendo cantantes, pero en estos instantes carecemos de perspectiva natural para saber las historias o cómo lo harán. Los trovadores de estirpe caballeresca escribían canciones y poesías de amor: *-cansó-*, sobre la naturaleza, la lealtad y bien las cantaban ellos o bien las recogían los juglares. La canción amatoria, la citada *cansó*, no está separada en su estructura emocional de la lealtad o la naturaleza, y estaba vinculada a sentimientos puros de noble condición de los caballeros. El juglar, era de condición inferior y eran más democráticos y sociales en su expresión musical. En el fondo y por los tiempos en que se expandían, no eran sustancialmente diferentes, de los trovadores.

Y si había un componente de amor incondicional y un sentido de caballería y lealtad, en la poesía y en la narración, estamos plenamente convencidos de que un genial trovador y juglar fue Miguel de Cervantes y su trova, una poesía extensa: *El Quijote*, que entretejía el amor de un caballero obsesivo y leal y su amor a una tal Dulcinea del Toboso.

En una novela que escribimos: Mi Amigo Cervantes, describí como una extraña pareja: Don Quijote y Sancho Panza, cantaba una serenata en una venta a don Miguel: *esta tarde vi llover, vi gente correr y no estabas tú*. Fue, y es, un ejemplo que establece sin equívoco que una serenata en la madrugada, está cantada por un trovador o un juglar, pletóricos de amor y de lealtad. Un cantante mejicano o español o colombiano, que vence de amor a su amada en la noche con una canción es, *strictu sensu*, un trovador o un juglar, y abierto su poema al aire, este es rigurosamente una novela.

Un trovador es un novelista.

El vallenato originario del Caribe es una melodía contemporánea, que, como todo género, tiene su edad, y es estrictamente narrativo, si bien es cierto que está recibiendo influencias del romanticismo. Nació en Valledupar, capital del departamento de César, y es, o era, una música similar a los juglares, que iban en la edad media de pueblo en pueblo relatando acontecimientos. Está recibiendo las influencias del bolero, el cual ya está volado de la música actual. Por ser un instrumento narrativo, el vallenato como la música de los trovadores y/o juglares sigue un hilo de acontecimientos, que por ser cursada por humanos, va cambiando según los impulsos de la emoción y de los eventos de los cantantes, lo que lo acerca a la novela. Un vallenato es pues, una novela cantada.

Nota: Hay hechos especiales que se repiten y guardan cierta semilla de la novela, si bien estrictamente no lo son. Nos referimos a los programas basura de televisión donde salen unos personajes que entran en peleas callejeras con otros, en una jaula de loros y loros porfiados. No es nada nuevo, ya lo hacían los bufones y payasos que en la edad media o cercanos iban de

pueblo en pueblo, narrando historietas ácidas y mordaces de otros o los mismos pueblos, y las gentes se divertían que es lo normal con las dolencias ajenas. Es la condición humana.

17. ¿QUIÉN ES EL YO?

Es un tema central, en la novela, consiste en saber quién es el yo: el lector o el autor. Creo que nos hemos extendido en el autor, de cómo fabrica, imagina y vierte su novelación, y ahora falta saber el *corpus* del lector. Para responder a esta pregunta recurrimos a la definición (o indefinición) del yo de Hume (Edimburgo 1711-1776), y la nuestra, para quien el yo como sustancia inamovible no existe, y además no es posible concebirlo. Ampliamos y enriquecemos al **yo** como algo que el sujeto no puede definir de si mismo, porque es mutable, y que es el resultado termodinámico, e incluso aleatorio de un tumulto y cúmulo de percepciones que se suceden unas a otras. Acudimos con plena convicción al ente antimetafísico de Heráclito para el cual nada es, nada permanece, todo cambia. El yo no es constante, nada permanece en él, todo cambia en una dialéctica de contrastes.

Puestos de este modo, el lector carece de un yo, de una sustancia fija inamovible que lee. Afirmamos, que siguiendo el pensamiento de Hume, el lector carece de una sustancia fija, de un yo fijo.

Apoya la tesis de Hume, nuestros anteriores afirmaciones en este trabajo que exponemos, porque la lectura supone en cada fase, en cada frase, en cada oración, en cada pausa: coma, puntos, etc. un discurso continuo de hechos, lugares y personajes que alteran las vivencias psíquicas y orgánicas del lector. Por tanto y por definición, el lector se ve sacudido, alterado y movido, por el molino literario de lo que lee.

Un lector, autónomo y consciente no existe y nunca ha perdurado.

Siendo más precisos, el mejor ejemplo que podríamos regalar a Hume, para apoyar su teoría, es la actividad literaria del lector, porque la actividad de leer, como hemos señalado, hace cambiar la química real, la atención del lector.

A la conclusión a la que queremos llegar es que no existe una sustancia fija en el lector. El lector como unidad interna y externa no existe, ya que ni siquiera es cuando no lee. Esta afirmación que viene de Hume, en realidad viene precedida por Heráclito e incluso sin su apoyo, la hemos descrito en los anteriores apartados de este trabajo.