

“¿Es que crees que estoy loco?”

La narración de la conciencia en tres novelas de Ramón Hernández

Sofía García Nespereira



GÖTEBORGS UNIVERSITET
INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER

“¿Es que crees que estoy loco?”

La narración de la conciencia en tres novelas de Ramón Hernández

Sofía García Nespereira

Tesis doctoral en español
Avhandling för filosofie doktorexamen i spanska
Göteborgs universitet, 2017
Edición para la defensa/Disputationsupplaga
© Sofía García Nespereira, 2017

Ilustración de portada/ Omslagsillustration: “Rubitorto ao paredón”, de Laura Fajín Riveiro.

Diseño de portada/Omslagsdesign: Thomas Ekholm, Maria Björk, Pär Nordlund.
Imprenta/Tryck: Reprocentralen Lorensberg, Göteborgs universitet, 2017
Distribución/Distribution: Institutionen för språk och litteraturer, Göteborgs universitet Box 200, SE-405 30 Göteborg
ISBN: 978-91-639-5359-0 (print)
ISBN: 978-91-639-5360-6 (pdf)
<http://hdl.handle.net/2077/53990>

PhD Dissertation at the University of Gothenburg

Title: “Do You Think I Am Mad?” Narrating Consciousness in Three Novels by Ramón Hernández

Author: Sofía García Nespereira

Language: Spanish

Department: Languages and Literatures

Abstract

This dissertation aims to explore how one character’s alleged madness can be called into question. Ramón Hernández’s novels often create an ambiguity about events that befall the main character: have they imagined the plot or did it really happen in the novel’s world? Using three novels by Hernández, this thesis makes the assertion that it is the reader himself who has the last word. On the one hand, the stories show a character that is perceived as mad by her surroundings, but on the other hand, there are textual signals that allow an opposing view.

Based on both classical and cognitive narratology, this study examines how the text constructs this ambiguity, and how, through different strategies, the text invites the reader to attribute a consciousness to the characters. The textual analysis shows how the novels encourage a reading in which the reader is asked to adopt the characters’ positions and to feel as they do. This will affect the reader’s perception of the assumed madness of the character, which henceforth becomes problematic.

Some features that can elicit contradictory responses in relation to the character’s consciousness are homonymy of narrators, which can create confusion as to who (both which narrator; and narrator or character) is speaking; unreliability, where the credibility of first-person narrators can create doubts about events within the narrative the prolific use of the historical present, where the ‘nows’ and ‘thens’ become temporally equalized; or the polysemy of perception verbs, where ‘see’ can also mean ‘remember’, ‘imagine’, ‘hallucinate’.

The results of the study suggest that the doubt triggered by the texts can be explained by a narrative clash between two forces. Namely, the novels’ focus on the narration of a character’s experience in the way he/she perceives it, which create closeness between reader and character, and the use of strategies that threaten that closeness.

Keywords: character consciousness, cognitive narratology, Ramón Hernández, Spanish novel, madness and literature

*Pra Alberte e Yolanda:
a vida quixo que compartiramos experiencias
que só querería repetir convosco*

Agradecimientos

Quiero mostrar mi más profundo agradecimiento a Ramón Hernández, por nuestras experiencias juntos en Madrid (que afortunadamente son ya una tradición), en Salamanca y en todos los lugares que pueblan tu literatura. A María Jesús González, por tu cariño y hospitalidad siempre. Gracias a los dos por vuestro ánimo, alegría y valiosa amistad.

Agradezco a la fundación Bo Linderöth Olson y a Donationsnämnden el haberme financiado la continuación de mi doctorado y la asistencia a cursos y congresos en las universidades de Reykjavík, Lublin, Aarhus y Praga.

Gracias a mis tutores, Andrea Castro y Liviu Lutas, por compartir conmigo vuestro amplio y sólido conocimiento y por vuestra inestimable disponibilidad y actitud abierta en todo momento. Andrea, gracias además por tu cariño, por enseñarme a ser crítica y libre, por invitarme a soñar, y por constituir un ejemplo de todo ello. Liviu, gracias también por tu constante confianza en mí y, por supuesto, por infundirme ilusión narratológica.

A Juan Carlos Cruz Suárez, mi oponente en el seminario final, por tus lúcidos comentarios, tu lectura profunda, y tu confianza en mí para dar el paso hacia la defensa.

A la sección de español del Departamento de Lenguas y Literaturas de la universidad de Gotemburgo, mi gran familia en Suecia desde que llegué. Queridos todos: Álvaro, Anna, Anton, Eduardo, Esther, Fredrik, Gaby, Ingmar, Johan, Leticia, Linda, Nicole, Óscar, Victor, gracias por vuestra ejemplaridad profesional, vuestro enorme cariño y vuestro buen humor siempre.

Till de gamla och nya "luncheonists", Anna, David, Evie, Fredrik, Heike, Houman, Jenny, Joakim, Linda, Malin, Rickard, Viktoria: tack för alla icke-akademiska samtalsämnen, skratt, uppmuntran, och för att ha gjort avhandlingsarbetet betydligt smidigare och värt att genomföra – bara man fick luncha med er.

A Gaby, por jugar conmigo trabajando y viceversa; por ayudarme a ver claro en la etapa final; por todas las discusiones teórico-prácticas que atañen a la experiencia de nuestras tesis y todos los roles que tomamos en torno a ellas. (Ya me puedes poner una cruz a la casilla "Escribir tesis", en nuestra listita de cosas que hacer hoy, al lado de "hacer una lista" y "vestirnos").

A Leti, que, desde la orilla, me tendiste la mano para cruzar el río: gracias.

A Laura, por dotar a la portada de esta tesis de la belleza de tu trazo, donde vemos a Walia, a Ernesto y a Gontrán (y ellos nos ven a nosotros). Gracias por tu sensibilidad y por tu amistad y apoyo constantes.

A Chon, que vio nacer, crecer, parar, dudar y desarrollarse a este proyecto. Gracias por tu incansable apoyo, cariño, amistad, risas y discusiones filosóficas a lo largo del camino. Gracias a Emi, por tu cautivadora sonrisa y nuestros ratos de juegos.

A Linda, por tu generosa amistad, por estar ahí siempre, y por recordarme que existe vida (y gimnasio) fuera de lo académico. A Romario, por nuestros momentos juntos desde que eras pequeño como un botón.

Till Anita och Tom, som tålmodigt väntade – och i smyg längtade – till detta projekt var färdigt. Tack för alla dessa års förtroende, uppmuntran och kärlek. Denna avhandling hade inte varit möjligt utan ert stöd.

A Evelyn, compañeira e amiga, muito obrigada pola súa atenta e intelixente mirada ós meus textos, inda cando estaban a medio facer. Lembre que temos pendente un simposinho de neonanonarratoloxía (NNN)!

A Elena y a César, que con vuestra imaginación me enseñáis otra vez a leer y a escribir. ¡Gracias por escoger el color de esta tesis! Podemos leerla algún día antes de acostarnos (y así nos dormimos antes).

Grazas ós meus pais, Loli e Manolo, que dende sempre me inculcastes o amor ós libros e maila literatura. Sen vós, nunca crería que facer unha tese doutoral fose nin posible, nin desexable. Ós meus irmáns (ós que adico a tese), avós, tíos e curmáns, polo voso apoio e agarimo ó longo destes anos.

A Fernando: grazas polo teu incesante apoio, pola túa inspiración continua e agudo ollo crítico, polos nosos diálogos interdisciplinares e cuestionamentos conxuntos. Foi un pracer ‘discutir’ contigo na elaboración deste traballo. *Ubi tu Gaius, ibi ego Gaia.*

Índice

1. Introducción	1
1.1 Objetivos e hipótesis.....	2
1.2 Consideraciones teórico-metodológicas	2
1.3 El autor: Ramón Hernández	5
1.4 Las novelas del corpus.....	8
1.5 Estado de la cuestión	12
1.6 Disposición y cuestiones formales	16
2. La ciencia de la conciencia: perspectivas teóricas y metodológicas	17
2.1 La narratología cognitiva.....	17
2.2 Conciencia, experiencia y experiencialidad	19
2.3 La ‘representación’ de una conciencia y de una experiencia	32
2.4 Atribuir y activar una conciencia. La empatía.....	34
2.5 El lector y su experiencia.....	40
2.6 La locura en las obras narratológicas	48
2.7 Método de análisis	51
3. Para una lectura a conciencia: características narrativas básicas de las novelas.....	59
3.1 Herramientas narratológicas propiamente dichas.....	59
3.2 <i>La ira de la noche</i> (1970): la inocencia hecha angustia	75
3.3 <i>Eterna memoria</i> (1975): el pasado inexorable	85
3.4 <i>Pido la muerte al rey</i> (1979): la súplica desatendida	93
3.5 Balance sobre las características narrativas de las tres novelas estudiadas.....	105
4. Objeciones de conciencia: estrategias textuales que problematizan la activación..	107
4.1 La voz de la conciencia	108
4.2 La temporalidad experimentada	144
4.3 La experiencia en el punto de mira: problemas de focalización.....	182
4.4 Balance de las estrategias que problematizan la activación de la conciencia	213
5. Examen de conciencia: discusión final y conclusiones.....	217

1. Introducción

El presente estudio analiza cómo se narra la historia de tres protagonistas presentados en sus novelas como enfermos mentales. Las tres novelas le dedican una atención importante a sus pensamientos e interioridades, por lo que la forma de contar la historia se orienta a mostrar lo que el personaje siente y percibe en todo momento. Aunque el énfasis en la locura del protagonista se manifiesta en distinto grado en las tres novelas, la ambigüedad de la trama deja una incertidumbre en el lector acerca de si esta locura y la vida del personaje son realmente comprobables o si, por el contrario, son producto de las figuraciones del mismo. Como explicamos más detalladamente en 1.1, el presente estudio se plantea examinar cómo se narra la ‘mente’ de los tres protagonistas para conocer los mecanismos textuales y narrativos que dan lugar a esta incertidumbre en el lector. Asimismo, nos interesa saber qué papel juega la locura preasignada en las novelas para el surgimiento de la mencionada incertidumbre.

Las tres obras que analizaremos son *La ira de la noche* (1970), *Eterna memoria* (1975) y *Pido la muerte al rey* (1979), del escritor español Ramón Hernández (Madrid, 1935), en cuya novelística los conflictos que libran sus protagonistas se asocian no pocas veces a perturbaciones mentales directa o indirectamente mencionadas en el texto. Las novelas que vamos a estudiar han recibido una atención crítica casi eminentemente temática, y sólo algunas obras (Bergeson y Ruiz Avilés, ver 1.4) destacan la complejidad de su estructura y aluden a su ambigüedad argumental. El presente trabajo, por el contrario, tiene en consideración dos aspectos que no han sido tratados antes. Por una parte, la importancia del lector para estudiar los efectos de la ambigüedad. Por otra parte, el supuesto de que la locura de los personajes de las novelas es cuestionable, pues creemos que es un factor susceptible de despertar la duda en el lector. Asimismo, nuestro acercamiento supone la combinación de dos modelos, uno ceñido a las categorías narrativas clásicas (narrador, tiempo, focalización), y otro cognitivo, fundamentado en el estudio de la experiencia del personaje.

En nuestro anterior trabajo sobre una de las obras del actual corpus, *Pido la muerte al rey* (García Nespereira 2015b), descubrimos que la narración de esta novela provocaba una ambigüedad consistente en que ciertos pasajes podían leerse como internos o externos al personaje. La división entre ambas realidades quedaba invalidada por la acción de estrategias textuales tales como la polisemia o la homonimia. A partir de nuestro estudio anterior, hemos problematizado y profundizado en este enfoque, y añadido dos novelas del mismo autor, con la presencia de la locura y la indeterminación sobre lo narrado como denominador común, pero con características narrativas diferentes. Pasemos a continuación a describir los propósitos de nuestro trabajo.

1.1 Objetivos e hipótesis

El primer objetivo del presente trabajo es indagar los procedimientos textuales que pueden conducir a la duda en el lector sobre los acontecimientos narrados en las tres novelas seleccionadas. Las preguntas que asignamos a este objetivo son dos: 1ª ¿Qué estrategias textuales pueden provocar la ambigüedad en las novelas? y 2ª ¿Cómo se crea la duda en el lector a partir del texto ambiguo? La hipótesis de este primer objetivo es que pueden rastrearse técnicas narrativas en las tres obras que complican la comprensión de ciertos acontecimientos narrados provocando una lectura desorientadora, en especial en cuanto a lo que se refieren al crimen cometido por los personajes.

El segundo objetivo del trabajo es averiguar cómo influye la locura de los personajes en la formación de la duda en el lector. Para ello, debemos empezar por examinar más de cerca la subjetividad del personaje en el texto. Las preguntas para lograr este objetivo son 1ª ¿Cómo se narra la subjetividad del personaje? 2ª ¿Cuestiona el lector la locura del personaje, como lo hace el personaje mismo? Y 3ª ¿qué función ocupa la locura en la percepción de la ambigüedad de los acontecimientos narrados? La hipótesis ligada a este segundo objetivo es que la presencia temática de la locura en las tres novelas predispone al lector a justificar los elementos narrativos que ofrecen dificultad para la comprensión apelando a la locura del personaje. Conjuntamente, la inclinación del lector a creer la historia del personaje puede influir en la consideración del personaje como enfermo mental, de modo que si el texto favorece la cercanía, habrá mayor probabilidad de que dude sobre su enfermedad mental.

1.2 Consideraciones teórico-metodológicas

Este estudio se centra en la narración de tres novelas, esto es, en su *forma*, y en la posible incertidumbre del lector sobre lo narrado en relación a la conciencia o mente del personaje. Para responder a las preguntas planteadas en la sección anterior, necesitamos un acercamiento que se ocupe al menos de tres aspectos de las novelas: del discurso, de la mente ficcional del personaje, y de los efectos en el lector. Mientras el primero nos ayudará a saber cómo se construye la narración, el segundo, nos ayudará a conocer más a los personajes y sus motivaciones para actuar como actúan. A partir de esta información, el tercero nos dirá la posición que puede adoptar el lector con respecto al personaje y a lo narrado.

De manera muy escueta, partimos de la base de que el lector¹ de las novelas que vamos a estudiar podría hacerse varias preguntas tras su lectura. Por ejemplo, si es convincente la exposición de los hechos que sostiene el protagonista, o si se ha de fiar, por el contrario, de otras señales del texto que rebaten la postura de éste, como sus contradicciones, olvidos,

¹ Como desarrollamos en 2.5, el lector que consideramos en nuestro estudio es la suma de dos tipos de lectores. Por un lado, del lector empírico de Caracciolo (2014b), por el que cada lectura se sostiene por la experiencia particular de un individuo con experiencia vital y lectora. Por otro lado, el lector implícito de Iser (1987a), que es creado por un texto y a partir de los vacíos del mismo.

incoherencias o alucinaciones, o lo que dicen de él otros personajes. También se podría preguntar si el personaje padece, en efecto, los problemas mentales que se insinúan en la novela, o si, por el contrario, se halla ante un individuo incomprendido al que tildan de ‘loco’. Por último, podría reflexionar el lector sobre la influencia que tiene la locura del personaje en su lectura de la obra. Para dar respuesta a semejantes preguntas, el presente estudio podría acometer varias vías de análisis, pero escogerá una combinación entre la narratología clásica y la narratología cognitiva, como pasamos a desarrollar. Para saber más sobre los posibles trastornos de los personajes y su conexión con los comportamientos que muestran en las novelas, podríamos llevar a cabo un análisis psicoanalítico de los personajes, basado en su interpretación psicológica. Sin embargo, los resultados no explicarían los procedimientos textuales que apuntarían a la incertidumbre sobre los acontecimientos narrados. Para analizar cómo se conforma la ambigüedad en el propio discurso, podríamos estudiar las categorías narrativas de tiempo, modo y voz. Esta opción la tomamos en el presente trabajo unida a otro acercamiento, pero por sí sola no respondería totalmente a la pregunta sobre los efectos en el lector de la ambigüedad textual. Y, como condensan las palabras de Marion Freeman (1989b: 203), el papel del lector en la obra de Hernández es decisivo para estudiar la construcción de la conciencia del personaje, a causa del carácter ambiguo de sus obras:

Not only does Hernández create **ambiguity about a character’s actions and attitudes** during the course of the work, but typically he leaves the ending open for speculation –an open-endedness that reflects the relativity of the human condition and the inability ever to understand it fully. [...] This ironic inconclusiveness, **added to the ambiguity of plot, invites the willing reader to participate in the action and to determine the outcome of Hernández novels**, and thus to become, in the assessment and interpretation of events, a co-creator of the meaning of the works. (nuestro énfasis)

Coincidimos con Freeman en que las novelas de Hernández se caracterizan por una ambigüedad no resuelta que busca ser completada por un lector dispuesto a cooperar, y que tome sus decisiones a raíz de la incertidumbre de los cierres de sus obras.

La narratología clásica nos ayudaría indudablemente a descubrir cómo influye la arquitectura de las novelas en la conformación de la ambigüedad textual, pero para examinar tanto la subjetividad del personaje como la manera en que los lectores toman sus decisiones de lectura ante un pasaje equívoco u oscuro, recurriremos además a la narratología cognitiva. Además, esta nos ayudará a mostrar que las inferencias del lector se basan en el contacto e interacción humana con el mundo extraliterario y literario.

La narratología cognitiva es una rama de la teoría de la narrativa que ofrece una visión de la subjetividad del personaje como construida en la lectura a partir de las actitudes, disposiciones e intenciones de este personaje, lo que también se denomina ‘conciencia’, ‘experiencialidad’ (‘experientiality’; Fludernik 1993, 1996; Caracciolo 2014b) o ‘mentes

ficcionales' ('fictional minds'; Palmer 2004; Herman 2011a). Aunque ha constituido un giro importante con respecto a la disciplina narratológica clásica, la narratología cognitiva no supone totalmente un cambio de rumbo ni de intereses con respecto a la anterior etapa, pues la teoría de la narrativa ha estado siempre vinculada al funcionamiento de la mente en relación con la narrativa (Bernaerts 2013; Fludernik 2014). Además de la obra de Fludernik, quien fue la primera en hablar de 'experiencialidad' en el sentido que apuntamos, otras obras posteriores han partido de la ciencia empírica de la mente para abordar el análisis de la conciencia en literatura. Algunas de las centrales son las de Palmer (2004, 2010), interesado en el modo en que se presenta en el texto la conciencia de los personajes; Zunshine (2006) y Herman (2011a), que se centran en los procesos psicológicos del lector ante el encuentro con un texto narrativo en general y con la conciencia de los personajes en particular (Caracciolo 2014b: 3). Una de las obras más recientes, que seguiremos en nuestro estudio, retoma y desarrolla el concepto de experiencialidad. Nos referimos a la obra de Caracciolo (2014b), considerado como uno de los representantes de la "segunda generación de narratólogos postestructuralistas".² Su modelo atribuye un papel esencial a la experiencia del lector para construir la conciencia del personaje, lo que nos resulta productivo para saber en qué medida influye el lector en la formación de la duda sobre los acontecimientos narrados.

Aunque elaboraremos estas nociones en el capítulo 2, ya adelantamos aquí que en este estudio partiremos fundamentalmente de tres conceptos del área que ya hemos mencionado: la conciencia, la experiencia y la experiencialidad. La 'conciencia' la entendemos *grosso modo* como la subjetividad de un personaje, que aflora cuando el lector infiere la narración de una experiencia a partir de la lectura de un texto. Por su parte, nos referiremos a la 'experiencia' del personaje, cuando queramos destacar las consecuencias que tienen los acontecimientos narrados en la vida del personaje. Veremos que también el lector posee un conjunto de experiencias que interactúan con el personaje dando sentido a su lectura. De ahí que el tercero de los términos destacados, la 'experiencialidad', tenga que ver en el trabajo con la capacidad de las tres novelas por despertar un tipo de reacción, otra experiencia, en el lector.

Como apuntamos arriba, el presente trabajo propone un método de análisis mixto, pues aún el acercamiento narratológico clásico a tres categorías narrativas (narrador, tiempo y focalización, en el capítulo 3), con el posclásico, referente al estudio de la conciencia del personaje. Con ambos acercamientos veremos que los textos se orientan en general a mostrar la manera en que piensa y siente el personaje, al tiempo que distinguiremos la operación de diversas estrategias que comprometen este enfoque. La pugna narrativa entre subrayar la visión del personaje y desafiarla podría, por una parte, crear ambigüedad acerca de la locura

² Vid. Kukkonen y Caracciolo (2014) y Herman (2010). Como explican Kukkonen y Caracciolo en su artículo, la diferencia fundamental entre ellos y la llamada "primera generación" es la consideración de la mente como ente independiente y aislada del cuerpo, en caso de la primera generación, y en irremisible relación con el cuerpo y el contexto cultural, en la segunda generación.

del personaje, y por la otra, explicar por qué la versión de unos personajes es más creíble que la de otros.

1.3 El autor: Ramón Hernández

Aparte de Ramón Hernández, novelista y poeta madrileño nacido en 1935, otros escritores españoles de la época e inmediatamente posteriores se interesan en sus novelas por seres atormentados, enajenados o idiotas,³ personajes, en fin, que suelen revelar una subjetividad problemática (vid. Bergeson 1998b, 1998a; García Nespereira 2011b, 2011a). Uno de los criterios de selección del autor para este trabajo radica en el gran interés de su narrativa por las interioridades de personajes aislados, donde la separación entre sus pensamientos y la realidad empírica de las novelas se diluye.

De prosa exigente, Ramón Hernández ha sido considerado como un autor desplazado por otros nombres de los años setenta españoles, a pesar de que la crítica siempre le fuera favorable (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 2000: 948; Sanz Villanueva 2010: 368). La literatura de Hernández ha sido calificada de vanguardista y experimentalista (Holloway 1999: 64; Alonso 2003), lo que puede haber justificado su apartamiento de la escena narrativa de posguerra. El segundo criterio de selección de Hernández es nuestra consideración de que la dificultad formal que se ha adscrito a su obra tiene que ver con la característica ambigüedad mencionada. Por esta razón nos parece interesante profundizar en qué consiste su complejidad y dónde y cómo observamos la conformación de tal ambigüedad.

Tanto el interés de su obra por lo mental como por la forma, aunque caracterizan a escritores de todos los tiempos, se encuentran además aunadas dentro de la corriente del llamado ‘neorrealismo subjetivo’ (‘subjective neorealism’; Jones 1985: 67 y ss.), o ‘crisis del sujeto’ (Holloway 1999: 229), que surge a fines de los años 60 y principios de los 70, cuando nuestro autor comienza a publicar, a consecuencia del hastío estético de la novela socialrealista inmediatamente anterior. Como explica Antonio Vilanova (1995: 416):

[L]a novela del realismo social nos ha ofrecido una visión extremadamente limitada y parcial de la insondable complejidad del ser humano, del que **ha pretendido eliminar deliberadamente el mundo interior de la conciencia**, para convertirle en un ser puramente animal e instintivo, cuya conducta no es más que un haz de reflejos condicionados por los estímulos del hambre, la sexualidad y la lucha de clases.

³ Si bien algo posterior, una de las obras más elocuentes a este respecto es la novela *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986), de Félix de Azúa. Las figuras del ‘loco’ y el ‘idiota’ pueden funcionar estéticamente de modo parecido, como señala Eugenia Afinoguénova (1999) en su estudio de la idiotez en la filosofía, arte y literatura de los 60, 70 y 80 españoles y su relación con la noción filosófica de la ‘muerte del sujeto’.

Como reacción ante aspectos poco tratados tales como el mundo interior de los personajes, la nueva corriente de escritores se centra precisamente en los padecimientos del individuo y los trastornos causados por sus propias angustias existenciales. La enajenación es una de las recurrencias temáticas que, según estos estudiosos, surge como una consecuencia no buscada de la marginación del individuo, pero también como escape ante el rechazo social que sufren.

A Ramón Hernández se lo ha incluido en varias promociones de escritores denominadas de distinto modo, como hemos apuntado en otro lugar (García Nespereira 2015b: 10).⁴ Quizá el calificativo más destacado del grupo en que se le suele enmarcar haya sido el de novelistas ‘novísimos’,⁵ protagonistas de la renovación de la novela española de los años 70. Hernández también es ubicado por Sanz Villanueva (1972: 283; 1984: 167; 2010: 253); Martínez Cachero (1979: 284; 1997: 323); Holloway (1999: 64) y Alonso (2003: 44) en la llamada ‘generación del 68’,⁶ mientras otros lo engloban en agrupaciones donde el elenco de escritores varía para el crítico de turno. Así Hernández se ubica también en la ‘generación de los 60’ (González del Valle 2004: ix), ‘renovadora’ (Alonso 2003: 43), ‘generación de la Dictadura’, ‘generación del 66’ (Soldevila Durante 1982: 386); ‘generación del 70’ (Holloway 1999: 19) e incluso ‘generación de 1975’ (Soldevila Durante 1982: 385; Basanta 1990: 64).⁷ Algunos de los escritores con los que coincide son Félix de Azúa, Luis Mateo Díez, José María Guelbenzu, Javier Marías, Marina Mayoral, Eduardo Mendoza, Lourdes Ortiz, Mariano Antolín Rato, Manuel Vázquez Montalbán. De todo este conjunto de narradores se ha destacado su concepción de la novela como exploración de estructura y lenguaje, así como la preocupación del individuo considerado independientemente de la sociedad a la que pertenece (Basanta 1990: 65).

En la década en la que comienza Hernández a publicar, la España de los años sesenta, varias circunstancias señalan un marcado interés por la forma. Entre ellas, destacan dos hitos como promotores del cambio de un realismo social a una manera más preocupada por el aspecto más artístico de la literatura. A causa del cambio de una novela que describía la cotidianidad a una novela preocupada por el refinamiento estético, Sanz Villanueva describe el proceso

⁴ Nos basamos en este estudio en toda la sección.

⁵ Esta etiqueta la empleamos a partir de Martínez Cachero (1973: 277, n. 230; 1997: 317 n. 218), quien especifica que el término, acuñado por Josep María Castellet, se refería al grupo de poetas de la época, y no de novelistas. La relación completa de estos nuevos narradores “novísimos” son Ana María Moix, Carlos Trías, Félix de Azúa, Javier Fernández de Castro, Javier del Amo, Manuel Vázquez Montalbán, Ramón Hernández, Federico López Pereira, José María Vaz de Soto y José Antonio Gabriel y Galán (Holloway 1999: 64, 65).

⁶ En un artículo publicado en *Las nuevas letras*, Sanz Villanueva (1986: 6) explica la utilidad del marbete “generación del 68” para la denominación de una generación, no sólo por la influencia de la revolución parisina: “en primer lugar, porque coincide con el momento en que entra de lleno en la narrativa castellana una generalizada inclinación experimental (...). En segundo lugar, porque apunta el episodio tras el que iban a caer tantos radicalismos revolucionarios”. Posteriormente, en el número 26 de la revista *El Urogallo* (Sanz Villanueva 1988a: 27), de junio de 1988, el mismo estudioso insiste en la denominación de Generación del 68 en lo que él llama “manifiesto del 68”.

⁷ Sin embargo, es preciso puntualizar que para críticos como Santos Alonso la generación del 60 y del 75 son dos grupos de escritores diferentes, los primeros nacidos entre 1935 y 1940 y los segundos nacidos entre 1939 y 1949 (Alonso 2003: 43-47).

como haber pasado “de la berza al sándalo” (2010: 305). El primero de estos dos hitos es el surgimiento de lo que posteriormente se conoció como *boom* hispanoamericano, que, con sus formas y técnicas innovadoras y su armonización de la fantasía y el realismo, oxigenó el cargado y desgastado estado de la novela vigente en los sesenta. El segundo factor que volcó la atención de los escritores de los sesenta hacia la forma, fue la publicación de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, en 1962. La nueva era también viene promovida por algunos textos que, aunque no tuvieron efecto inmediato, pronunciaban el descontento intelectual y proponían nuevos cauces de salida ante la aplanada situación literaria del país, sin duda en crisis estética e ideológica.⁸ Nos referimos especialmente a los textos ensayísticos de Juan Benet, con *La inspiración y el estilo* (1966), y Juan Goytisolo, con sus ensayos *Problemas de la novela* (1959) y *El furgón de cola* (1976).

Las técnicas narrativas empleadas por los escritores de la época, como recuerda Burunat (1980: 6), ya estaban en la década anterior, en las obras de Cela, Delibes, Goytisolo, Laforet, Benet o Matute mostraban en sus novelas un gran interés por el mundo interior y el uso de técnicas como el monólogo interior o el tiempo mental, que tomaban de Joyce, Faulkner y Proust, y muchos de ellos reconocen el magisterio de Kafka, Hemingway o Dos Passos (Burunat 1980: 49; Sanz Villanueva 1988b). Del mismo modo, se aprecia un cambio hacia la interiorización del personaje, dejando de lado la omnipotencia del narrador (Burunat 1980: 37 y ss.; Martínez García 2002: 210-212).

Podríamos decir que toda la obra de Hernández tiene tintes universalistas –como se observa tanto en la ubicación diversa de los espacios de sus obras, y el uso de nombres de distinto origen de los personajes–, aunque con mucha recurrencia a espacios cerrados que acentúan el aislamiento del protagonista, rasgo que también caracteriza a escritores como Sartre⁹ o Gide (Jongeneel 2009: 342), y a cuyas obras Hernández probablemente ha tenido acceso. En sus novelas podemos observar lazos con el contrapunto de Cela, la frialdad narrativa de Huxley, el desparpajo de Umbral, el esperpento de Valle-Inclán, los vívidos diálogos de Dostoievski, la capacidad kafkiana de crear un desgarrador ambiente, o la manera de Poe de generar el suspense narrativo.

En una entrevista a Hernández (Ruiz Avilés 1988: 382), el escritor afirma que la locura en su obra ha estado siempre presente, aunque rechaza los términos ‘locura’ y ‘loco’ y prefiere sustituirlos por un “mundo esquizoide múltiplemente escindido” que para él constituye “una realidad plena”. Queremos dejar claro que en el trabajo utilizaremos los términos ‘locura’ y ‘loco’ como sinónimos de ‘enfermedad mental’, ‘demencia’, o ‘enajenación’, como motivos

⁸ Para un estudio de la transición estética de la novela española desde el realismo social al paulatino subjetivismo, *vid.* Vilanova (1995).

⁹ El filósofo francés había influido ya en el movimiento anterior, el socialrealismo, que se percibe en el ámbito español en las influyentes obras de Castellet *La hora del lector* (1957) y en *Problemas de la novela* (1959), de Goytisolo, como apunta Jordan (1990: 85-101) en su obra sobre la literatura y la política españolas en tiempos de Franco. Del mismo modo, Vilanova (1995: 430) insiste en la influencia de Sartre para la técnica del behaviorismo dentro de la novela social.

literarios, y en ningún momento como una banalización de la enfermedad mental extraliteraria. La enfermedad mental resulta uno de los temas fundamentales dentro de la obra de Hernández, pues aparte de la lucha interior del personaje, distinguimos una lucha entre la cordura que postula tener el protagonista, y la enajenación que le atribuye su entorno, todo ello expresado en una narración que se aleja de lo fácil. Estas novelas suelen formular una pregunta nunca contestada, que se refiere a la veracidad de los hechos relatados. De las cinco novelas que tratan implícita o explícitamente este tema, cuatro de ellas fueron publicadas en la misma década, la de los 70. A continuación explicamos más detalladamente nuestra selección.

1.4 Las novelas del corpus

Las tres obras que vamos a estudiar en el presente trabajo salieron publicadas en la década de los 70: *La ira de la noche* (a partir de ahora, *LIN*), *Eterna memoria* (*EM*) y *Pido la muerte al rey* (*PMR*). Los motivos de selección tienen que ver con la presencia de un protagonista que lucha contra un entorno que desconfía de la veracidad de su historia y que es presentado como loco, como hemos apuntado. La confrontación entre dos visiones diferentes y la presunta locura del personaje provocan que nos preguntemos si alguna de las dos prima por encima de la otra, de qué depende, y cómo se aprecia todo ello textualmente. Además, otros criterios de selección han sido que las tres cuentan con características narrativas diferentes. Mientras el narrador de *EM* es autodiegético o “de primera persona”, el de *LIN* es heterodiegético o “de tercera persona”, mientras *PMR* está narrado por dos voces, una autodiegética y otra heterodiegética. El hecho de que haya una variedad de voces nos permite analizar la conciencia del personaje desde situaciones narrativas diferentes, para examinar la importancia del tipo de narrador en la manera de presentar la subjetividad del personaje y la forma en la que apelan al lector. Otro criterio de selección es el grado de duda que pueden despertar sus historias en el lector. Aunque la ambigüedad de lo narrado afecta a las tres novelas, en un primer acercamiento tendemos a considerar la historia de Walia (*LIN*) y Ernesto (de *EM*) como más probable que la de Gontrán (*PMR*). Será interesante conocer cuál es la causa de esta desigualdad. El último criterio es temporal: nos hemos ceñido a las obras de Hernández que tratan de la locura en la década de los setenta.

De la misma década que las novelas del corpus es otra novela que podríamos haber considerado, *Invitado a morir* (1972). Como *PMR*, esta novela también está narrada por dos narradores, pero preferimos escoger *PMR* porque cuenta con una mayor complejidad narratológica, como la abundancia de los saltos temporales y la vinculación estilística de los dos narradores que existe en *PMR*, como veremos en los capítulos 3 y 4. A continuación presentamos la sinopsis de cada una de las novelas del corpus y sus rasgos narratológicos generales.

Las tres obras de Hernández que analizamos en este trabajo están protagonizadas por personajes abrumados por una culpa que los consume y en búsqueda constante de purgación,

sentimientos que se ponen en relación con su locura. La presencia de personajes afligidos por una pena existencial entronca con una amplia tradición literaria donde la culpa y el castigo también se han relacionado con la locura (Kafka y de Dostoievski son sólo dos de los más evidentes ejemplos). Todas contienen frecuentes referencias a espacios extranjeros y a lugares de encierro (sanatorios mentales, celdas de reformatorio, escondites para huir de la justicia), que pueden reforzar su sensación de aislamiento e incompreensión. Como declara Sappi (2009: 79-80) en su revelador estudio sobre obras con protagonistas enajenados, como las de Félix de Azúa mencionadas arriba, la trilogía de Eduardo Mendoza; y otras de Vila-Matas o Javier Tomeo,¹⁰ los personajes de las novelas de nuestro corpus también son “seres solitarios y desligados sociales que no tienen ningún aliado”. Escritas en distinto tono, tendente a trágico en las dos primeras, *La ira de la noche* y *Eterna memoria*, y tragicómico en la tercera, *Pido la muerte al rey*, los tres personajes se afanan en buscar sentido a la historia que portan desde la infancia y que van desenlazando ante los ojos del lector.

En *La ira de la noche* (1970), Walia Eichmenah, una joven alemana afincada en Holanda, trabaja en un laboratorio, donde trabaja Horiot Everett, que la pretende sin ser correspondido. Cuando un día Walia se ofrece a llevar a Karl, un niño de su vecindario, de paseo en su coche, ocurre una fatalidad y el niño fallece al caerse desde lo alto de un molino. La muchacha asume la responsabilidad de esta muerte y decide poner tierra de por medio para evitar represalias, marchándose a Italia. La segunda parte de la obra tiene lugar en Italia, donde Walia se somete a un tratamiento psiquiátrico costado por Horiot, ahora su compañero sentimental, y se narran sus experiencias en el hospital donde está ingresada. Nunca queda claro si la muerte del niño ha tenido lugar o no. En esta novela observamos una mayor ruptura de la linealidad que en las otras dos novelas, pues los episodios se suceden sin orden cronológico y hay breves secciones repetidas constantemente. Las realidades diferentes en las que Walia, la protagonista, habita se conectan por medio de palabras o expresiones que sirven de enlace y entrecruzamiento entre los varios mundos o realidades del personaje.

Premio internacional “Águilas” en 1970, *La ira de la noche* es la única de las novelas de Hernández que señala explícitamente su interés por la locura como enfermedad y que revela su conexión con la psiquiatría y las neurosis. En el prólogo, el autor reconoce el apoyo de diversas entidades médicas que le permitieron adentrarse en el mundo de la enfermedad mental. Es notorio que el autor parece evitar el término ‘locura’ en este texto, pues la única referencia existente es de nomenclatura clínica: “el mundo estremecedor de la **Patología Psíquica**”; al que luego en la dedicatoria se refiere como “este apasionante **estadio** de la naturaleza humana”. Finalmente, el autor deja constancia en el mismo prólogo de su intención de “huir del tópico sensacionalista y gratuitamente cruel que suele acompañar a muchas

¹⁰ En concreto, Sappi analiza *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *La aventura del tocador de señoras*, de Eduardo Mendoza; *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*, *Diario de un hombre humillado*, de Félix de Azúa; *Lejos de Veracruz* de Enrique Vila-Matas; *Un mundo exasperado* de González Sainz y *Napoleón VII* de Javier Tomeo.

realizaciones del Arte que se ocuparon **del mismo tema**” (*LIN*, 5, 6), eludiendo también la terminología referente a la locura o enfermedad mental y declarando su respetuosa actitud hacia la locura real desde el arte.

El diagnóstico de Walia Eichmenah, protagonista de *LIN*, se identifica como “angustia” (*LIN*, 125), y detalla el padecimiento de la muchacha, aludiendo a la *falsa* creencia –según el cuadro clínico– de su culpabilidad por un asesinato infantil. En efecto, varias veces en la novela se hace referencia al episodio traumático de la muerte del niño, de la que Walia cree ser responsable y que ocurre, sintomáticamente, en las aspas de un molino. La sola presencia del molino en una novela que informa al lector sobre su tratamiento de la enfermedad mental crea un ineludible vínculo intertextual con la locura del *Quijote* y el episodio de los molinos, que puede funcionar como guiño al lector sobre el carácter ilusorio de la muerte del menor. No obstante, nunca queda claro qué partes de la historia son producto de la imaginación o locura de la protagonista.

Eterna memoria (1975) fue premio “Hispanoamericano Villa de Madrid” en 1973 y finalista del premio “Planeta” en 1976. En ella, Ernesto Obermaidan, un hombre de origen alemán que vive en París, pierde de manera inexplicable su pasaporte cuando lo entrega a las autoridades para una diligencia oficial. Éste es el primer hecho que se narra en la obra, a partir del cual dará comienzo lo que el narrador-protagonista llama los “acontecimientos” (*EM*, 11),¹¹ que comprenden su reclutamiento forzoso a cargo de tres soldados y su alistamiento en una guerra en territorio desconocido. Cuando es enviado a su casa con un permiso, el protagonista descubre la existencia en Italia de otra familia que asegura ser la suya, hecho cuya certeza es incapaz de dilucidar. Así, a Ernesto le sobreviene una crisis de identidad, que ya se insinuaba con la simbólica pérdida del pasaporte que da inicio a la novela. Al hilo de la narración de la experiencia bélica y el descubrimiento de un pasado paralelo al de su actual vida en París, Ernesto va desgranando episodios de su pasado más remoto en un pueblo llamado Sava, donde nació y vivió su juventud. Los recuerdos de su adolescencia se intercalan con los de su pasado reciente en la guerra, de la que acaba por desertar. Finalmente, y como consecuencia de su desertión, Ernesto es ajusticiado. Esta novela presenta una mayor linealidad que *LIN*, pero también tiene constantes saltos que requieren un lector atento. Hay personajes que se convierten en otros, y la angustia del protagonista va en aumento cuando experimenta estupefacto la existencia de dos pasados y dos familias diferentes, sin que una se muestre más *real* que la otra. En este sentido, vemos en la novela elementos que lo acercan al género fantástico: el narrador está muerto y desde su muerte relata su historia; su difunto padre lo visita y recrimina su vida pasada; uno de sus compañeros en la misión de guerra muere varias

¹¹ A diferencia de las otras dos novelas, donde seguimos las primeras ediciones, en *Eterna memoria* citaremos por la segunda edición, de Argos Vergara. Barcelona: 1982.

veces; puede acceder a tiempos y espacios donde no se ha hallado y contarnos la historia (omnisciencia en primera persona), etc.¹²

La dolencia que parece aquejar a Ernesto en *EM* se refiere de modo parecido a *LIN*, aunque ahora se especifica dentro del texto, y en lugar de angustia se habla de “effarement” (‘pavor’; *EM*, 52) y de “alucinación persecutoria”. Ambas alteraciones se ponen en relación con el exceso de trabajo del protagonista, un pintor que vive en París, y con “las ideas descabelladas y obsesivas propias de los artistas, escritores y gente similar”. Durante la novela observamos que el protagonista se cree objeto de la venganza de su difunto padre, que trama un secuestro para que su hijo cumpla con el deber militar que abandonó cuando adolescente. Tampoco aquí se resuelve la duda del lector sobre si los episodios que provienen de esta venganza han tenido lugar.

Pido la muerte al rey (1979) narra la historia de Gontrán Zaldívar Miedes, internado en un hospital psiquiátrico y arrepentido por su presunta participación en un crimen terrorista, razón por la cual pide al rey ser fusilado. Aparte de su vida diaria en el hospital, la novela relata partes de la infancia y juventud del protagonista, y su vida como interno en el hospital. Al final de la novela, Gontrán logra convocar un tribunal, formado por tres de sus compañeros de hospital, para que juzgue sus presuntos pasados desmanes y le dé la muerte que él desea. Gontrán relata parcialmente su historia, poniendo de relieve que las injusticias y desencuentros a que ha sido sometido lo han convertido en una víctima de la sociedad y de sí mismo. Como otras obras de Hernández, *PMR* dedica una atención especial a los traumáticos recuerdos del personaje y a su sentimiento de culpa. La última novela del corpus está narrada a dos voces: un narrador-personaje y un narrador en tercera persona. Como en las otras dos novelas, hay bruscos cambios temporales al pasado. En la historia se ofrecen dos vías principales de interpretación de lo sucedido en torno al ingreso del protagonista en un hospital psiquiátrico, una proveniente del protagonista, Gontrán, y otra proveniente de su entorno, sin que predomine ninguna de las dos.

Al igual que en *LIN*, la última de las novelas del corpus, *PMR* presenta el tema de la locura antes del comienzo de la novela, con una cita de Chesterton que reza: “Loco no es el que ha perdido la razón, sino el que lo ha perdido todo, menos la razón”. La localización de esta cita puede predisponer al lector con la locura de Gontrán, el protagonista, antes de la propia lectura. Dentro de la novela también se presenta una suerte de cuadro clínico en dos ocasiones (*PMR*, 172, 174) donde se habla de una “escisión de la personalidad, manía persecutoria y crisis paraepilépticas”. Gontrán se cree partícipe de un atentado terrorista, pero tampoco en esta novela está claro si lo ha cometido o no.

¹² También comulga con Poe, especialmente con *The Black cat*, como se observa en las referencias a la confusión de su mujer con la gata, la pérdida de los ojos de esta, el asombro de Ernesto hacia la familiaridad que muestra la gata con él, la mención de un vecino (Maximino) a que el protagonista vive con una gata, etc.

1.5 Estado de la cuestión

A continuación nos detenemos brevemente en las obras que se han dedicado a estudiar la narrativa de Ramón Hernández en relación a la locura, la conciencia y la ambigüedad. En primer lugar, sobre las tres novelas; posteriormente, acerca de los estudios narratológicos sobre la obra del autor en general, para pasar seguidamente a tratar otros estudios sobre el autor.

En lo que se refiere a las obras del corpus, se han escrito dos estudios sobre la locura y la narración en *LIN*, aunque con enfoque fundamentalmente temático. El primero, a cargo de González del Valle (1978: 167-177),¹³ expone de manera sucinta las causas temáticas de la locura en la protagonista de la obra (que relaciona con el abandono paterno) y esboza los rasgos de la expresión textual de su enfermedad, como la combinación de imágenes absurdas y la ausencia de marcas temporales y espaciales. Estas ideas se desarrollan en el segundo estudio, de Ruiz Avilés (1987: 185-236; 2000: 139-173), a las que ahora se incorpora el estudio de técnicas en la novela. Sobre la locura de Walia trata también la sección de Cabrera (1978), el único estudio de *LIN* que menciona el efecto en el lector, y la compara brevemente –sin recurrir a una base teórica explícita– con la estructura de la obra, comentando una serie de paralelismos que sugieren para el crítico la escisión de la mente de la protagonista. El único estudio narratológico sobre la obra es el capítulo de Bergeson (1998b: 96-132), que considera que la existencia de distintos focalizadores en la novela trastocan la concepción del ‘yo’ de Walia, que para él se manifiesta en su locura. Por último, hay dos reseñas de la obra publicadas en *ABC* y *Pueblo* (1970),¹⁴ a cargo de Iglesias Laguna y Santos, respectivamente, que señalan sus componentes temáticos.

Sobre *EM* no hay estudios sobre la locura del personaje o su conciencia, pero sí de sus desgarradoras vivencias o del tratamiento del tiempo en relación a la creación del ‘yo’ del personaje, como los de González del Valle (1978: 200-214) y Bergeson (1998b: 133-171).¹⁵ A juzgar por la cantidad de reseñas, *EM* es la segunda novela del autor que ha despertado una mayor atención del público lector (la primera es *PMR*). Al menos dieciséis reseñas, de las que tenemos constancia, se han publicado entre 1975, año de su publicación, y 1988 (Ruiz Avilés 2000: 217), que resaltan por lo general su vívido realismo y se ocupan de su temática bélica y de la deshumanización del hombre.

La última novela, *PMR*,¹⁶ cuenta con veinte reseñas, según Ruiz Avilés (2000: 218, 219),¹⁷ que subrayan la oscuridad de su lenguaje, lleno de juegos de palabras y anfibologías, la falta

¹³ Como explica el propio crítico (González del Valle y Cabrera, 1978: 168n.), este estudio fue primeramente publicado en *Yelmo*, núm. 28 (1976).

¹⁴ Vid. Ruiz-Avilés (2000: 216). Desgraciadamente, no se facilita el año de publicación de la reseña en *ABC*.

¹⁵ Una versión de este capítulo se publicaría en Bergeson (2003: 59-76).

¹⁶ Esta sección se basa en García Nespereira (2015b: 14-16).

de linealidad que caracteriza al discurso de la novela y la condición marginal del protagonista. A pesar de que no incluye *PMR* en el corpus de análisis de su tesis doctoral, Bergeson (1998b: 61) hace hincapié en la incertidumbre que caracteriza la narración del episodio del atentado terrorista en que cree haberse involucrado Gontrán.¹⁸ Nuestro propio trabajo sobre esta obra (García Nespereira 2015) se centra en la presentación ambigua de la conciencia del protagonista, que puede leerse como interna y externa, a partir de determinados mecanismos que identificamos en el texto.¹⁹ Las limitaciones del anterior estudio tenían que ver con la dificultad de analizar los fenómenos que encontramos en el análisis de la novela únicamente con estudios que no acababan de adaptarse a las transgresiones de la obra. Estas restricciones nos han llevado a abordar el presente trabajo incluyendo ahora en el análisis a las propuestas cognitivas y otras dos novelas publicadas en la misma década y con rasgos narratológicos diferentes.

Hasta aquí hemos visto que predomina una atención temática a las novelas, y sólo las obras de Bergeson y Ruiz Avilés resaltan el carácter equívoco que pueden tener las novelas de Hernández, así como su complejidad formal. El presente trabajo, sin embargo, pone en relación la construcción de esta ambigüedad con la locura de los personajes, y estudia los efectos en el lector. Veamos qué se ha estudiado sobre la obra del autor en conexión con nuestros objetivos.

Respecto a los estudios sobre la obra narrativa de Ramón Hernández,²⁰ constatamos que la focalización y la temporalidad constituyen las dos categorías narrativas que más han llamado la atención de los críticos, pero no existen enfoques hacia el lector, ni que consideren la locura de los personajes como problemática. Los dos primeros estudios que recogemos vinculan la estructura de las novelas con cuestiones de memoria, construcción del ‘yo’ e identidad, con los que discutiremos en el análisis. Así, para Bergeson (1998b),²¹ las rupturas temporales y de

¹⁷ Adviértase que Ruiz-Avilés recoge veintidós reseñas sobre *PMR*, pero dos de ellas se duplican en su bibliografía (concretamente la de Concha Castroviejo y la de Bravo), por eso, cuentan en realidad como veinte. En nuestra búsqueda hemos hallado tan sólo trece de las veinte reseñas citadas por Ruiz Avilés: la de Castroviejo (1980); Cadenas (1980); Galán Lorés (1980); González del Valle (1980c); Horno Liria (1980); Jones (1980); López Martínez (1980); Santos (1980); Villar Raso (1980); y cuatro reseñas anónimas (1979a, 1979b, 1980a, 1980b). Aparte de las reseñas mencionadas por Ruiz Avilés, hemos encontrado una reseña sobre *PMR* en *ABC*, que firma Blanca Berasategui (1979).

¹⁸ “The narration, however, is vague: it seems unclear whether or not he [Gontrán] actually committed the crime”.

¹⁹ Por una parte, permitían leer partes del texto como mentales, y por otra parte, como acontecimientos externos, materializado en la narración mediante la recurrente utilización de la polisemia, la homonimia y otros métodos favorecedores de ambigüedad léxica que invalidaban la lectura divisoria entre lo interno del personaje y lo externo a éste.

²⁰ Nos basamos en García Nespereira (2015: 17-20) en todo el apartado.

²¹ Las seis obras de su corpus incluyen *Palabras en el muro* (1969), *La ira de la noche* (1970b), *Eterna memoria* (1975), *El ayer perdido* (2007 [1986]), *Golgothá* (1989) y *Curriculum Vitae* (1999 [1993]). Parte de la tesis doctoral de Bergeson se publica posteriormente en los artículos “An experiment in self-creation: the novelistic corpus of Ramón Hernández” (1998a), y “Time and Self in Two Ramón Hernández Novels: *Eterna memoria* and *Golgothá*” (2003); y en el prólogo a la edición de *Curriculum vitae* de la Society of Spanish and Spanish-American Studies (1999).

focalización de las obras de Hernández proceden de un individuo fragmentado en un mundo que no acepta fragmentación (1998b: 205-217). La falta de linealidad de las novelas responde en su estudio a un deseo del personaje por reunificar su ser, una empresa que resulta frustrada por su sumisión a la ley que encarnan la sociedad y el padre (1998b: 21). Retomando las ideas de Bergeson (1998b), el artículo de Ramírez González (2011) sobre la temporalidad en la novela hernandiana *Palabras en el muro* (1969)²² examina la representación del ‘yo’ de los tres protagonistas y las alteraciones temporales de la novela. La culpa y la memoria de los protagonistas, internos en una prisión, estructuran la narración y explican los constantes saltos temporales. La tesis doctoral de Ruiz Avilés (1987),²³ la primera investigación detallada de las cuatro primeras obras del autor, también atiende a la focalización y temporalidad, aunque se centra en aspectos temáticos y propone que las cuatro novelas hernandianas (una de ellas, *LIN*) ofrecen una visión totalizadora como producto de la combinación de la realidad e imaginación de los personajes, que tendremos en cuenta en nuestra discusión sobre *LIN*. Finalmente, un sucinto estudio sobre la ambigüedad narrativa y la combinación de realidades en la novela breve de Hernández *Caramarcada* (1990) es el de González del Valle (2007). El artículo también dirige la atención al conjunto de subgéneros que subyacen a la obra, poniendo en relación a los dos mundos posibles y autoexcluyentes con otros cuentos, como “Axolotl” de Cortázar. El presente trabajo muestra interés por la focalización y la temporalidad en las novelas de Hernández, pero a diferencia de los estudios que citamos, da un paso más y estudia cómo se problematizan, qué efectos tienen en el lector y cómo afecta a la concepción de la locura de los personajes.

Sobre otras obras de Ramón Hernández existen dos estudios panorámicos que hacen un acopio de recurrencias temáticas y técnicas que singularizan su narrativa. La primera publicación crítica sobre la narrativa de Hernández, y la única que estudia sus cuentos, es la de Cabrera y González del Valle (1978),²⁴ posteriormente remozada (1987). En ella destacan los temas de la dualidad realidad-imaginación y la común visión del hombre como víctima, junto a técnicas como el punto de vista múltiple, el tiempo “mental”, la dicción poética y la estructura abierta. También Bergeson (1998b, 1998a) destaca la mirada pesimista del autor y la presencia de varias alternativas argumentales en muchas novelas.

²² La novela hernandiana versa sobre la vida de tres presos (Sabino, “el Mudo” y Alberto) que cavilan sobre sus vidas pasadas y presentes en la celda que comparten. La culpa, el hastío y los recuerdos invaden su monótona vida de reclusos.

²³ Su estudio se publica años más tarde en la editorial Pliegos (Ruiz Avilés 2000). Curiosamente, a pesar de que la tesis de Ruiz Avilés se llevó a cabo once años antes que la de Bergeson, bajo la misma dirección académica, con herramientas teóricas similares y parte del corpus en común, no es objeto de discusión o mención en la obra de Bergeson. Las cuatro obras estudiadas son *Presentimiento de lobos* (1966), *Palabras en el muro* (1969), *La ira de la noche* (1970) y *El tirano inmóvil* (1970). De esta obra queremos destacar la ingente bibliografía que recoge sobre la obra de Hernández, una herramienta de una utilidad innegable para cualquier estudio sobre el autor y la más completa hasta la fecha.

²⁴ Los autores estudian las novelas *El buey en el matadero*, *Palabras en el muro*, *Invitado a morir*, *La ira de la noche*, *El tirano inmóvil*, *Eterna memoria*, y los relatos “Enterrado vivo” y “El impostor”.

Las tres líneas fundamentales del resto de la crítica sobre la obra de Hernández son temáticas, estructurales e intertextuales. Los estudios temáticos giran sobre todo alrededor de la deshumanización y fragmentación del personaje hernandiano, en su gran mayoría firmados por González del Valle (1980b, 1980a, 1984, 1986), donde incluimos las numerosas reseñas. En ellas, los estudiosos comparan a Hernández con diversos escritores europeos, como Hermann Hesse, Jack Kerouac (Alfaro 1977: 29) o Thomas Mann.²⁵ La estructura de ciertas novelas ha recibido también atención, como *El tirano inmóvil* (Ruiz Avilés 1990); o *Invitado a morir*, cuyos capítulos describen el progresivo acercamiento del protagonista hacia el patíbulo (Freeman 1983; Ruiz Avilés 1999; García Nespereira 2009a). Los estudios intertextuales contemplan la narrativa del autor bajo la luz de otros escritores, como Nabokov (Freeman 1989a) o Cela (Ruiz Avilés 1991). La abundante intratextualidad de las novelas de Hernández ha sido estudiada por Bergeson (1999). Dos lecturas de obras concretas de Hernández que no responden a las líneas señaladas son el estudio del arte y la literatura en *Los amantes del sol poniente* (Freeman y Vollendorf 1993); y la memoria traumática en *Eterna memoria* desde teorías psicopatológicas (García Nespereira 2009b). Las obras mencionadas sobre la narrativa del autor califican al personaje hernandiano por su angustia vital y la lucha contra sí mismo y su entorno, cuya historia se narra sin límites temporales y con final abierto.

Un estudio cercano a nuestro tema es la ya mencionada tesis doctoral de Alain-Richard Sappi (2009) sobre la locura en la narrativa de contemporánea española. Su corpus está compuesto por varias novelas de Eduardo Mendoza, Enrique Vila-Matas, Javier Tomeo, Félix de Azúa y José Ángel González Sainz, escritores coetáneos o algo posteriores a Ramón Hernández. Con su diseño tripartito, el estudio comprende un estudio semiológico, un estudio narratológico y un estudio psicoanalítico. El primero se basa en un análisis actancial; el narratológico se concentra en la voz narrativa, el pensamiento del personaje y la focalización; y la última parte de su obra consta de un análisis psicoanalítico de tres obras del corpus y un estudio psicocrítico donde Sappi conecta elementos temáticos de la trilogía de Mendoza con la vida del autor. Nos interesan las conclusiones de su análisis narratológico (la voz, la focalización y los pensamientos de los personajes), condensadas en que el uso del monólogo apuntan hacia la visión ensimismada del ‘yo’ narrativo, que el estudioso tilda de “relato narcisista” (Sappi 2009: 391). Una de sus conclusiones es que el personaje del ‘loco’ refleja un sujeto en crisis de identidad, que refleja la sociedad “enloquecida” de la realidad de España, y que la locura

²⁵ Concretamente, las novelas como *Palabras en el muro* (1969), *El tirano inmóvil* (1970), *Invitado a morir* (1972), *Algo está ocurriendo aquí* (1976) y *Fábula de la ciudad* (1979) han sido objeto de reseñas en los años inmediatamente posteriores a la propia publicación de la novela. Suelen abordar aspectos temáticos generales y relacionarlos con las obras anteriores de Hernández. Tienen tan sólo una reseña *El ayer perdido* (2007 [1986]), *Sola en el paraíso* (1987), *Golgothá* (1989), *Caramarcada* (1990), *Cristóbal Colón* (1992), *Curriculum vitae* (1999), *El joven Colombo* (1995a), *El secreter del rey* (1994), *Miriam* (1995b), *Un destino de mujer* (1997), y *Davos Platz* (1998), cuyo único denominador común que percibimos es una narración más centrada en el contenido y menos en los juegos formales que otras obras del novelista. Los veinte relatos del autor, aunados en la obra *Diáspora* (2004), han sido reseñados por Rodríguez-Guridi (2005) y Bergeson (2006), que destacan los conflictos mentales de los personajes y la estructura temporal “mental” (Rodríguez-Guridi 2005: 265).

de los personajes “pone de manifiesto el carácter inherente de la enfermedad mental a la naturaleza humana”.

1.6 Disposición y cuestiones formales

La tesis consta de cinco capítulos. El capítulo 2 se ocupa de los conceptos teóricos básicos que emplearemos en el análisis y termina con la descripción del modelo de análisis de las novelas. Para conocer la construcción y el funcionamiento de las mismas, examinaremos en el capítulo 3 sus características textuales. Nos detendremos concretamente en quién narra, cuándo ocurren los hechos y cuándo se narran; qué perspectiva se toma, y qué técnicas se emplean para expresar los pensamientos del personaje. Este análisis constituye la base del capítulo 4, donde examinamos las estrategias que pueden impedir la activación de la conciencia de los personajes. Hemos agrupado estas estrategias en tres grandes categorías según afecten al narrador, a la temporalidad y a la focalización. Por último, el capítulo 5 retoma brevemente e interpreta los resultados obtenidos y sugiere líneas de trabajo para futuras investigaciones.

Algunos rasgos de carácter formal que atañen a todo nuestro trabajo tienen que ver con la tipografía y la numeración de algunas secuencias dentro de los ejemplos analizados (especialmente en los capítulos 3 y 4). Destacaremos con letra negrita las secuencias textuales que vamos a examinar más de cerca, bien dentro de la cita de un crítico, bien dentro de los fragmentos de las novelas. La letra cursiva, sin embargo, aparecerá 1) cuando se encuentre en el texto original, si es una cita; o 2) cuando queramos destacar palabras o expresiones en el cuerpo del texto, si son nuestras. Todos los términos teóricos del trabajo están en español. Si se trata de una traducción, facilitaremos siempre el término o frase original en el cuerpo del texto o en nota a pie.

2. La ciencia de la conciencia: perspectivas teóricas y metodológicas

Cuando hablamos de conciencia y de experiencia en relación a los personajes de una novela del corpus, nos interesa dejar claro desde ahora que nos estamos refiriendo a conceptos que, a pesar de sus reminiscencias psicológicas y filosóficas, van a tener una aplicación diferente de las que se tratan en esas disciplinas. En nuestros objetivos nos planteamos analizar la narración de la conciencia de los personajes para ver cómo puede interpretarse la locura que se les asigna, y a partir de ahí, cómo surge la duda sobre la veracidad de sus historias. En este capítulo presentamos y discutimos las nociones básicas en relación a la conciencia, que serán especialmente relevantes en el capítulo 4.

También describimos en este capítulo el acercamiento concreto que hemos llevado a cabo en el análisis. Como ya anunciamos en la introducción, empleamos la vertiente cognitiva de la narratología, esencialmente en la obra de Marco Caracciolo (2014b), si bien incluyendo otras más clásicas como la de Cohn (1978) y estableciendo un diálogo con otros narratólogos que han estudiado las mentes ficcionales. Pero comencemos por introducir brevemente el área de la narratología cognitiva, para adentrarnos paulatinamente en los conceptos que emplearemos en el análisis del corpus de novelas.

2.1 La narratología cognitiva

Desde los años setenta del siglo pasado, cuando se publica la pionera obra de Cohn (1978), hasta la actualidad, donde el objeto de estudio ha incluido las mentes ficcionales en animales y otros seres no humanos (Richardson 2006; Herman 2011b), las orientaciones teóricas del área de la narratología cognitiva han tenido distinto signo y se han apoyado en distinta medida en las ciencias de la mente para su lectura. Ya en la obra clásica de narratólogos preestructuralistas como Michael Riffaterre o Franz Stanzel asomaban intereses que hoy asociamos con el cognitivismo, al igual que en los términos –hoy casi lexicalizados en la narratología– de ‘desfamiliarización’ o ‘extrañamiento’ de los formalistas rusos; los de ‘tema’ y ‘rema’ del círculo lingüístico de Praga; o los propios ‘vacíos’ de lectura propuestos por Ingarden e Iser, como nos recuerda Monika Fludernik (2014: 404-405). Precisamente la atención otorgada al concepto de ‘vacío’ en la teoría de la narrativa desde sus comienzos revela la significación e interés por el funcionamiento de la mente como clave para la

construcción de significado de una obra narrativa (Bernaerts 2013: 4 y ss.),²⁶ lo que David Herman llama ‘el nexo mente-narrativa’ (2012: 14 y ss.).²⁷

Basándonos en la definición que recoge Lisa Zunshine (2015) en su manual digital sobre los estudios literarios cognitivos, podríamos decir que la disciplina de la narratología cognitiva engloba una serie de perspectivas surgidas de un interés común por los procesos mentales y su relación e influencia en el comportamiento humano. Muchos de sus fundamentos se hallan en la neurociencia, la psicología, la psicolingüística, la filosofía de la mente o la fenomenología, y desde el comienzo del milenio ha sido sin duda un área en continuo crecimiento y con una inmensa variedad de acercamientos. Pero el surgimiento de la nueva orientación narratológica no reniega de otras vertientes pasadas, como la estructuralista (Bernaerts 2013: 13); antes al contrario, algunos estudiosos como David Herman (2011a) y Alan Palmer (2004, 2010) parten de ella en sus propuestas teóricas en combinación con estudios cognitivistas. A este respecto, Zunshine hace hincapié (2006: 5) en su convicción de que la riqueza del área pasa por reunir las aportaciones teóricas que aúnen la narratología tradicional y la actual.

La heterogeneidad del discurso cognitivista aplicado a la literatura ha despertado algunas reticencias y reacciones de oposición no sólo dentro de la disciplina, sino también entre los practicantes del cognitvismo fuera de la teoría de la narrativa, lo que insinúa un recelo que puede tener sus raíces en la perenne división entre humanidades y ciencias naturales (Zunshine 2015). Al manejar teorías provenientes de las ciencias empíricas –como ocurre en el caso de la narratología cognitiva– siempre puede existir el riesgo de que se erijan puristas que pretendan disuadir a ambas disciplinas de su mutua influencia,²⁸ pero es preciso tener en cuenta que la interdisciplinariedad puede constituir un encuentro productivo que ofrece nuevas posibilidades y vías de desarrollo para todas las disciplinas implicadas (Zunshine 2015).

²⁶ Este interés por el ‘vacío’ o ‘hueco’ (‘gap’) lleva a los autores a denominar –en un gracioso juego de palabras– ‘the pursuit of gappiness’ a la actividad general realizada en el análisis de la narrativa. Mediante una visión histórica del estudio de los vacíos que buscan ser completados por el lector, desde las ‘indeterminaciones’ de Ingarden hasta la ‘paralipsis’ de Genette o el ‘explanatory gap’ de Herman, Bernaerts *et alii* hacen un rápido pero efectivo recorrido, en la introducción a su obra *Stories and Minds*, por la historia de la interpretación de los textos desde la hermenéutica de Gadamer hasta el cognitvismo empírico, pasando por la fenomenología.

²⁷ ‘The mind-narrative nexus’ (Herman et al. 2012: 14 y ss.).

²⁸ Precisamente la obra de Lisa Zunshine ha sido objeto de punzante crítica tras la publicación de su aclamado libro sobre la teoría de la mente en narrativa (2006). Nos referimos especialmente a la acalorada discusión entre ella y Brian Boyd (teórico evolucionista y especialista en la obra de Nabokov) cuya reseña –y posterior réplica– (Boyd 2006) sobre la propuesta de Zunshine para la aplicabilidad del cognitvismo en literatura supuso un cuestionamiento de la relación entre ambas disciplinas y de la adecuación del método de los niveles de intencionalidad del personaje que sugiere Zunshine. Asimismo, otra de las muestras de escepticismo sobre la aplicación del cognitvismo en narratología proviene de la teórica Marie-Laure Ryan, cuya postura de desconfianza hacia esta área puede apreciarse en artículos como “Narratology and Cognitive Science: a problematic Relation” (2010: 469-495), o en la reseña de la última obra de Palmer (2010), a la que el autor responde (2011a: 660-662).

Común a todos los acercamientos dentro de la narratología cognitiva es, sin embargo, una notable convicción (y esperanza) de que la narratología actual no sólo comulgue unidireccionalmente con otras áreas como la neurociencia o la filosofía de la mente, sino que el proceso de influencia constituya un camino de ida y vuelta, de modo que estas ciencias puedan también servirse de las discusiones de que se ocupa la narratología (Bernaerts 2013: 10). Teniendo en cuenta que uno de los objetos de estudio de la narratología actual son las narraciones cotidianas del ser humano y los procedimientos mentales necesarios para su entendimiento por parte de un lector, la teoría de la narrativa no sólo se beneficia de los discursos de las ciencias de la mente, sino que también puede beneficiarlas a ellas, como defienden Bernaerts (2013) y Herman *et alii* (2012: 18).

Antes de adentrarnos en los conceptos clave de nuestro estudio, debemos alertar sobre su carácter escurridizo dentro de sus áreas y dejar clara su relación con otros campos del saber ajenos al análisis literario. Los intentos de delimitación por parte de filósofos y científicos de cuestiones muy debatidas, como la definición de la conciencia (vid. Brown 2014: 283); el “problema mente-cuerpo” (vid. Nagel 1974: 435); o la existencia de los *qualia* (vid. Ibarra 2004)²⁹ han resultado frustrados, y está fuera del alcance de este estudio su esclarecimiento o posicionamiento teórico con respecto a estos focos de debate y sus incógnitas. Por el contrario, y aunque necesariamente tendremos en cuenta los postulados de las obras narratológicas que consultamos, en nuestra discusión trataremos algunas de las denominaciones más recurrentes que ha recibido la mente *ficcional*. Veremos seguidamente, por ejemplo, que un mismo marbete como ‘conciencia’ adquiere distinta significación para unos autores y para otros y señalaremos a partir de ellos de qué modo lo entendemos nosotros en relación al análisis del corpus de novelas seleccionado.

2.2 Conciencia, experiencia y experiencialidad

A pesar de que todas las aproximaciones teóricas a la mente que discutiremos a continuación parten del texto para recrear el mundo mental de un personaje, aunque no se refieren exclusivamente a él, diferenciamos con Caracciolo (2014b: 3) dos orientaciones generales: por una parte, la que se ocupa de las estrategias textuales empleadas para representar la mente de un personaje (ejemplificado en las obras de Cohn 1978; y Alan Palmer 2004, 2010); y por otra parte, el interés por los procesos mentales que llevan al lector a interesarse por la narrativa en general, por sus personajes y por sus mentes en particular (que ejemplifican las obras de Lodge 2002, Zunshine 2006 o Herman 2011). Ubicamos la obra de Caracciolo (2014) a medio camino, pues se ocupa de las estrategias textuales en conexión con la interacción del lector con ellas.

²⁹ Es lo que se conoce como la “guerra de los *qualia*”, que divide a los representacionistas y a los fenomenistas – o defensores y detractores, respectivamente, de la existencia de este tipo de experiencia (Ibarra 2004: 30).

2.2.1 La conciencia o mente ficcional. La ‘mente extendida’

La noción de ‘conciencia’ nos va a valer en el análisis para comprender mejor los pensamientos del personaje, sus percepciones, inclinaciones, deseos y su cosmovisión. Además, veremos que el análisis de la conciencia nos va a ayudar a dar respuesta a la indiferenciación entre el pensamiento del personaje y su entorno (ver 4.1.1; 4.2.1; 4.3.1; 4.3.2).

La mayoría de las obras sobre la conciencia en narrativa consultadas para este trabajo están escritas en inglés, y denominan a su objeto de estudio ‘consciousness’. En su traducción literal al español, esta palabra equivale al menos a dos vocablos: ‘conciencia’ y ‘consciencia’. Según el diccionario de la RAE,³⁰ ambos tienen una significación parecida en algunos contextos, pero no en todos. Mientras el término ‘conciencia’ puede tener un significado moral, expresando la “capacidad de distinguir entre el bien y el mal”, tanto uno como otro pueden significar “percepción o conocimiento”. El diccionario especifica su predilección por ‘conciencia’, que es el término también preferido por nosotros, pues es ampliamente empleada en las obras de psicología y filosofía de la mente en español,³¹ y lo encontramos en la expresión literaria de la “corriente o flujo de conciencia” (“stream of consciousness”).

En narratología, la ‘conciencia’ goza al menos de dos significados generales. Entendida como ‘discurso pensado’ del personaje, esta acepción de ‘conciencia’ procede de la obra pionera sobre el estudio del pensamiento en narrativa, *Transparent Minds* (1978), de Dorrit Cohn. La investigadora pretendía con su obra dirigir la atención a los pasajes de interioridad de los personajes y denunciar su olvido en los estudios narratológicos, entre ellos la obra de Gérard Genette.³² Además, Cohn muestra que los procedimientos de presentación del pensamiento del personaje pueden estudiarse tanto en narraciones hetero como homodieéticas (Martínez García 2002: 200). El otro significado de ‘conciencia’ puede equivaler al de ‘experiencia

³⁰ Vid. <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=e0QSbb9scD6QJcykew>, consultado el 2017-02-20 (2017).

³¹ Advertimos un uso mayoritario de ‘conciencia’ sobre ‘consciencia’ (vid. por ejemplo, “La recuperación de la conciencia en la ciencia cognitiva” (1999) y “Estudios sobre la conciencia en los últimos años” (2000), de Moya Santoyo; “El estudio de la conciencia: estado actual” (2002), de Ramón de la Fuente; o “Rescatando al sujeto: una perspectiva budista sobre los estudios de la conciencia” (2015), de Masís Iverson). Sin embargo, hay estudios como el de Ruiz Santos (2012: 16) que justifican el empleo de ‘consciencia’ en lugar de ‘conciencia’ por su facilidad de oposición con el término ‘inconsciencia’.

³² Como hemos dicho en un estudio anterior (García Nespereira 2015b: 27, n. 27), en la obra de Genette *Nuevo discurso del relato* (1998 [1983]), el narratólogo responde a las críticas de Cohn a la falta de atención que había recibido el pensamiento ficcional en la teoría de la narrativa, lo que incluye la obra de Genette *Figuras III* (1989 [1972]). Cohn expone sus críticas en *Transparent Minds*; en un artículo de 1981 y en una carta personal a Genette en 1983, que Genette responde (vid. Cohn y Genette 1992; traducidos por Cohn al inglés). Estas dos cartas (una de Cohn a Genette y otra de Genette en respuesta a la de Cohn) –originalmente escritas en francés en 1983 y publicadas en *Poétique* en 1985–, reflejan el vivo debate entre los dos teóricos acerca de la presentación de los pensamientos en narrativa. Como declara la crítica Ingeborg Hoesterey: “This correspondence attests to the cross-fertilization characteristic of the narratological enterprise at its zenith” (Fehn, Hoesterey, y Tatar 1992: 6).

subjetiva', que es como lo emplearemos en nuestro análisis. En efecto, a partir de Cohn, el concepto de 'conciencia' se amplía semánticamente, como reflejan las obras de Fludernik (1996), Lodge (2002), Palmer (2004), Zunshine (2006), Herman (2009, 2011a) o Caracciolo (2014b). En primer lugar, porque la definición de 'conciencia' en narrativa importa la noción de 'mente' de otras disciplinas dedicadas al estudio de la mente real, como la filosofía de la mente o la psicología. En segundo lugar, porque establece la necesidad de la implicación de un lector que construya una conciencia a lo largo de un texto narrativo y que aporte para su interpretación su propia experiencia extraliteraria.

En el capítulo 3, donde analizaremos el modo en que se presentan los pensamientos explícitos de los personajes (ver 3.1.4; 3.2; 3.3 y 3.4) haremos uso de la obra de Cohn, pero no traduciremos su término 'consciousness' por 'conciencia', ya que usaremos 'conciencia' en la segunda de las acepciones recogidas en narratología. Así, traduciremos por 'pensamiento' el uso que le da Cohn, para evitar incurrir en una imprecisión conceptual, ya que si la tradujéramos por 'conciencia' tendríamos que asignarle otro significado diferente al de nuestra 'conciencia'. Así la traduce Beltrán Almería en su obra *Palabras transparentes* (1992), que pretende ser una "réplica" (según sus palabras) a la obra de Cohn en el ámbito hispano. Cabe destacar, sin embargo, que Cohn no delimita claramente en qué consiste su uso de 'conciencia', sino que señala que está integrada por dos elementos: el lenguaje, y "otra materia mental" ("other mind stuff"; Cohn, 1978: 11). Como consecuencia de la vaguedad del término, los estudiosos que reseñan su obra, como Sharon Jackiw (1981: 119), tratan de acotarlo añadiéndole los pensamientos no exteriorizados, las percepciones, los sentimientos y los recuerdos del personaje.

Así pues, en el presente estudio, la conciencia de los personajes de las novelas seleccionadas no se construye solamente a partir de fragmentos explícitos de pensamiento, sino que engloba, como iremos argumentando, la experiencia del personaje (que sufre, percibe, siente, recuerda, cree).³³ En este sentido, nos resulta productiva la noción de Caracciolo (2014b: 4) de conciencia como una relación entre un individuo y su entorno:

Consciousness is not a passive taking in of sensory information from the outside world, but a structure of interaction between embodied subjects and the environments that they negotiate.

Su definición deja ver la influencia de los planteamientos de disciplinas cognitivas sobre las que el estudioso reflexiona y vincula a la mente ficcional. La "negociación", según sus palabras, entre el sujeto y el entorno en que se inserta lo aplicará al acto de lectura, donde el

³³ Cuando tratemos más abajo de la experiencia del lector (2.5), reconoceremos a partir de Caracciolo (2014b: 58) varias regiones o tipos de experiencia y cuyos límites tenderán a difuminarse en las novelas del corpus. Esto se observa en la tendencia a equivaler la percepción del personaje y su recuerdo.

lector entrará en contacto con la experiencia que sugiere un texto y la conectará con su propia experiencia, conformando la ‘experiencialidad’ del mismo (ver 2.2.3).

Al igual que Caracciolo, Fludernik (1996) acerca la conciencia a la experiencia. En su obra, la conciencia no sólo atañe al protagonista, sino también al narrador y al focalizador de una historia. En su modelo de análisis, donde están representadas las tres instancias de conciencia, narración y focalización, Fludernik considera que la conciencia es el medio que conduce a la esencia de la narrativa,³⁴ que ella hace intercambiable con ‘experiencialidad’ (‘experientiality’):

[O]ne can now claim that all narrative is built on the mediating function of **consciousness**. [...] Consciousness comprises both **lived experientiality** and intellectual attempts to deal with experience, and it includes the comprehension of actancy just as it necessarily embraces an understanding of mental processes. (Fludernik 1996: 50)

La conciencia implica para Fludernik una “experiencialidad vivida”, lo que hace que en su obra ‘experiencialidad’ y ‘conciencia’ actúen en ocasiones como sinónimos. Aunque sin duda son conceptos similares, nosotros distinguiremos ‘conciencia’ de ‘experiencialidad’ (ver 2.2.3), porque la ‘experiencialidad’ implica en nuestro sentido la capacidad de un texto por evocar una experiencia en el lector.

La conciencia y la experiencia se vinculan también en las obras de otros narratólogos como Herman (2009: 137, 139) quien considera la conciencia como “el impacto que tienen los eventos [narrativos] en la mente que los experimenta”.³⁵ Sin embargo, al igual que ocurría con Fludernik, mientras Herman no diferencia la conciencia de la experiencialidad y un tipo de experiencia llamada ‘qualia’ (ver 2.2.2), nosotros sí distinguiremos entre los tres conceptos.³⁶ También Lodge (2002) contempla la conciencia en literatura como un tipo de experiencia, personal y único. Esta concepción de la conciencia se entrelaza con las nociones de ‘experiencia’ y de ‘qualia’, si bien Lodge no se refiere al lector ni a la ‘experiencialidad’ como hacen Fludernik, Herman o Caracciolo.

³⁴ A pesar de que su reducción de la narratividad a la experiencialidad ha sido varias veces cuestionado (Wolf 2003; Herman 2009; Diengott 2010; Caracciolo 2012b) porque, entre otras cosas, negaría la presencia de experiencialidad en otros géneros literarios aparte del narrativo, Fludernik se reafirma en sus postulados en la revisión de su propia obra (Fludernik 2003: 244).

³⁵ “[T]he impact of events on an experiencing mind”.

³⁶ En su obra posterior (2011a), Herman alterna la ‘conciencia’ más frecuentemente con vocablos como las ‘mentes ficcionales’ que proponía Palmer y adquiere un sentido más general. Emplea expresiones, por ejemplo, como la “representación de la *conciencia*” (“representations of consciousness”) o “el factor de la *conciencia*” (“the consciousness factor”), que lo ubica dentro del área, pero se refiere al “surgimiento de la *mente*” (“the emergence of mind”) en los casos de estudio concretos de los que consta su obra.

Aparte de emplear el vocablo ‘conciencia’ y ‘experiencialidad’ para referirse a la ‘experiencia subjetiva’ de un personaje, hay obras que hablan de ‘mentes ficcionales’ (‘fictional minds’), como las de Palmer (2004) y Zunshine (2006). Palmer integra las mentes ficcionales en la acción de los personajes. Aunque la llamen de modos distintos, la propuesta de Palmer se acerca a Fludernik porque ambos consideran la conciencia como esencia de la narrativa, y ambos parten del lector para su construcción. Sin embargo, Palmer no considera necesarias las experiencias del lector en la interpretación de un texto narrativo,³⁷ que sí hacen Fludernik y Caracciolo. Por su parte, Zunshine (2006) contempla la novela como un “experimento cognitivo” que estimula nuestra “teoría de la mente” (“theory of mind”), empleada diariamente en la interacción social extraliteraria (ver 2.4). A diferencia de los demás estudiosos excepto Caracciolo (2014), la obra de Zunshine se centra en la capacidad de un lector por entender una novela a partir de la asignación de una conciencia al personaje. El interés en el lector deja un poco de lado el texto, en el que nuestro estudio se basa principalmente para encontrar guías de lectura que permitan asignar una conciencia al personaje. Sin embargo, concordamos con ella cuando considera que los mecanismos del ser humano por conocer otras mentes se pueden aplicar al estudio de la literatura, como discutiremos en 2.4.

Los estudios sobre la conciencia en narrativa desde la obra de Cohn han pasado a constituir el eje fundamental para entender toda obra literaria. En palabras de Palmer (2004: 31):

For actants and functions to be understood, they must be translated into language that refers to the **consciousness** of the fictional beings in the story. A quest by a hero is not just a quest, it is a decision taken by the hero to go on the quest. In addition, the discourse may reveal that the decision is taken joyfully, regretfully, fearfully, or whatever.

El análisis de la conciencia o las mentes ficcionales representadas en una obra no puede obviar las implicaciones provenientes de la experiencia del personaje, ni debe ceñirse únicamente a las referencias expresadas de pensamiento. Como sugiere Palmer, la conciencia de los personajes ofrece la clave para entender una historia y debemos buscarla más allá de la pura acción relatada.

En el acto de lectura, la conciencia ficcional se atribuye cuando el lector descubre la expresión de una experiencia, que pertenece a una conciencia. Si el lector empatiza con el personaje, porque puede imaginarse poniéndose en su lugar, entonces estará activando la conciencia del personaje. En la sección 2.4 trataremos del modo concreto en que se atribuye y

³⁷ Aunque Caracciolo destaca esta ausencia en la obra de Palmer como una carencia (Caracciolo 2014b: 111), lo cierto es que Palmer no manifiesta en ningún momento su interés por las experiencias del lector, así que más que una carencia la consideramos una divergencia de enfoque.

se activa la conciencia, así como de la llamada ‘teoría de la mente’ con la que se pone en relación el fenómeno de asignar una conciencia a un personaje.

Las distintas concepciones de la mente ficcional dentro de la narratología han seguido la evolución de las ciencias de la mente (Herman et al. 2012: 160). Así, en una fase inicial dominaba el dualismo cartesiano, que consideraba que la mente procedía de dentro y el mundo se situaba en el exterior.³⁸ En contraste con la perspectiva dualista –también llamada ‘internalista’–, se pasó a una postura ‘externalista’ (Palmer 2004, 2010), hacia lo social. Desde un punto de vista externalista, el acceso a nuestra mente no sólo es privado sino, hasta cierto punto, también público –premisa que también defiende Herman (2011a: 1-40). Para Palmer (2004: 11), el componente social de una mente (real y ficcional) se basa en que se construye con otras mentes, en sociedad, en la plaza, en el mercado, en el patio. Por eso llega a hablar de la existencia de ‘mentes sociales’ en las novelas, consistentes en el pensamiento grupal de personajes que comparten valores, ideología y formas de comportamiento afines (vid. Palmer 2004, 2010).³⁹ El estudio de la mente debería, por esta razón, *situarla* en su contexto, de modo que pueda observarse por completo (lo que denomina ‘la mente completa’, y ‘la mente más allá de la piel’,⁴⁰ pues se extiende más allá de la individualidad del personaje), y no sólo su carácter interno (ibid. : 137). De ahí provienen las denominaciones de ‘cognición situada’ o ‘distribuida’ (‘situated/distributed cognition’; 2004: 159, 160), por las cuales la mente es un sistema de cognición no unitario e interno, sino distribuido en nuestro ambiente físico. La noción de la mente como situada o extendida se contempla ya en el estudio de los filósofos David Chalmers y Andy Clark, que estudian la relación del cuerpo

³⁸ Es lo que el filósofo Gilbert Ryle denominó ‘el dogma del fantasma en la máquina’ (‘the dogma of the ghost in the machine’), una metáfora que busca ilustrar la relación alma-cuerpo según Descartes (Easton 2014: 17). Sin embargo, como explica Patricia Easton en su estudio (2014: 17-31), no toda la obra de Descartes muestra la separación del cuerpo y la mente, sino que reconoce un cierto grado de unión ocasional y mutua dependencia. El binarismo mente-cuerpo ya se rastrea en la lingüística de Saussure, pues su teoría bipartita del signo lingüístico consistente en significante y significado se aplicó a la forma y contenido (lo que derivó entre otras cosas en los conceptos de ‘discurso’ e ‘historia’) en la teoría de la narrativa (Herman et al. 2012: 14).

³⁹ Pero las teorías de la ‘mente distribuida’ que representa Palmer no han sido unánimemente aceptadas dentro de la narratología. Marie-Laure Ryan (2011: 654-659) muestra a este respecto su rotundo escepticismo hacia el concepto y pone en entredicho la consideración unitaria de varias mentes, arguyendo que los procesos mentales deben ser entendidos como primariamente individuales. Junto al cuestionamiento de la ‘mente distribuida’ de Palmer, Ryan también muestra su discordancia con los conceptos palmerianos de ‘mente social’ o ‘mente intermental’, por dos razones. En primer lugar, porque para ella las mentes individuales y sociales no comparten las mismas cualidades, por tanto, no pueden tratarse de igual modo. Las primeras tienen la capacidad de tomar decisiones y de crear, de lo que carecen las segundas, que reflejan simplificada y generalmente las creencias, valores e ideología de un grupo de mentes. En segundo lugar, Ryan menciona el riesgo de hacer desaparecer el desequilibrio entre mentes individuales y colectivas si se consideran varias mentes como una sola. Como réplica a la reseña de Ryan, Alan Palmer (2011a: 660-662) defiende y rebate sus argumentos redefiniendo su concepción de ‘mente’, que para él debe reunir tres criterios, a saber: debe consistir en circuitos cerebrales físicos; debe ser capaz de tomar decisiones diferentes a las decisiones tomadas por mentes individuales; y debe contener pensamientos no contenidos en cada una de las mentes individuales que forman parte de la mente social.

⁴⁰ ‘The whole mind’ y ‘mind beyond the skin’, respectivamente.

con el mundo y afirman que la cognición humana abarca también el medio en que se ubica una mente (1998: 10):

It is widely accepted that all sorts of processes beyond the borders of consciousness play a crucial role in cognitive processing: in the retrieval of memories, linguistic processes, and skill acquisition, for example. So the mere fact that external processes are external where consciousness is internal is no reason to deny that those processes are cognitive.

Los instrumentos que ayudan a la “conciencia”, o mente, en actos como los de recordar –una libreta de notas, una agenda– forman parte de la extensión de una mente en su contexto. Para Chalmers y Clark, sólo cuando asumamos que la cognición no se limita a nuestro propio cuerpo, podremos vernos realmente “como seres pertenecientes al mundo” (1998: 18).⁴¹

A pesar de que emplearemos la palabra ‘conciencia’ para referirnos a la experiencia subjetiva de un personaje, en el análisis también haremos uso de un concepto de la filosofía que se conoce como ‘mente extendida’ consistente en la prolongación de una mente ficcional a su contexto. Emplearemos el concepto de ‘mente extendida’ cuando el medio en que se mueven los personajes lo constituyan objetos concretos que adquieren significación cuando los personajes entran en contacto con ellos. En dos de las novelas del corpus observamos estrategias textuales que sugieren que la mente de los personajes se prolonga a partir de instrumentos de visión (como los prismáticos de Walia, de *LIN*, ver 4.3.1) o de cognición (como el diccionario de Gontrán, de *PMR*, ver 4.3.2). Además, otra estrategia como el uso polisémico de los verbos de percepción (ver 4.3.1), pueden hacer indistinguible si la narración se refiere a la percepción de un personaje o a su cognición, esto es, si su experiencia es perceptiva o introspectiva.

2.2.2 La experiencia

En la sección anterior sobre la conciencia, hacíamos referencia a la ‘experiencia’ del personaje y a la ‘experiencialidad’ entre el lector y el texto. Pero ¿cuáles son las diferencias entre ellas y qué efectos tiene cada una en el análisis? Como explicaremos en el apartado dedicado al método (ver 2.7), el primer contacto con las novelas llevará al lector a detectar rasgos identificadores de una experiencia, concepto al que le dedicamos el presente apartado, y que tiene mucho que ver con la familiaridad que despiertan las tres obras en el lector a distintos niveles: perceptivo, emocional y cognitivo. El reconocimiento, a partir de una serie de señales semióticas, de una experiencia es el paso previo a la asignación de una conciencia al personaje (ver 2.4). Si el lector empatiza con esa conciencia asignada, la estará ‘activando’

⁴¹ “We may be able to see ourselves more truly as creatures of the world”.

(‘enact’; Caracciolo 2014b: 122), un paso opcional en la lectura que es fomentado por fenómenos textuales como la focalización interna o la marcada presencia del idiolecto del personaje en la narración (ver 2.7.1). Podríamos decir entonces que, mientras la ‘conciencia’ supone la subjetividad a la que el lector asigna los eventos de la historia, la experiencia se refiere a los efectos de tales eventos en esa subjetividad. La experiencialidad, por su parte, como discutiremos en el apartado que sigue, se refiere al potencial de apelar a todas las experiencias posibles en el lector, y proviene de la tensión entre la experiencia del lector y el texto que lee.

Cuando hablamos de experiencia en el presente trabajo, estamos teniendo en cuenta tanto la del personaje como la que posee el lector, que tiene almacenada en el llamado ‘fondo experiencial’ (‘experiential background’), y a partir del cual entra en contacto con la experiencia que colige de las señales del texto o ‘marcas de experiencia’. Las estrategias que presentamos en el capítulo 4 quieren mostrar la complejidad existente en la manera de comunicar la experiencia del personaje, que pueden llevar al lector a varios posicionamientos de lectura, básicamente en el acercamiento a la historia que defiende el personaje, o al contrario, a su distanciamiento de ella.

Como nos recuerda Palmer (2004: 30), ya Mieke Bal (1990: 13) menciona la importancia de la experiencia en narrativa en su definición de ‘fábula’, como “una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o **experimentan**”. Desde este punto de vista, el reconocimiento de una experiencia implica necesariamente que haya unos personajes que vivan la historia narrada. Pero, a diferencia de otros teóricos para los que la experiencia constituye el núcleo de su propuesta teórica (como Fludernik y Caracciolo), para Bal la esencia de la narrativa no reside en la experiencia en sí, sino en la experiencia *del cambio*, en una alteración o proceso que se describe en un texto. Claro que no todos los acontecimientos revelan tener la misma importancia, como reconoce la propia Bal (1990: 23), ya que algunos son determinantes para la trama posterior, pero todos ellos se relacionan con los personajes porque les afectan de un modo u otro, esto es, los experimentan de un modo u otro. En su libro *Social Minds in the Novel*, Palmer (2010: 9) insiste en el papel decisivo de la experiencia en la narrativa en relación con los eventos:

Generally, events in the storyworld are of little importance unless they become the *experiences* of characters. Events can occur independently of characters, but they will, on the whole, have a significance for the narrative only because of their effect on those characters’ minds.

En efecto, como iremos mostrando, la experiencia proviene de los acontecimientos narrados en la medida en la que los eventos afectan a los personajes, y a partir de la cual el lector puede configurar la conciencia de esos personajes. A pesar de que la definición no aflora en su obra

más que de modo indirecto, la noción de experiencia de Palmer como vinculada a los acontecimientos de la historia se encuentra también en Caracciolo (2011: 3, 5), quien la concibe como los eventos que transmiten el modo en que un personaje tiene una vivencia concreta.⁴² Aunando estas visiones, los acontecimientos narrados suponen el medio en el cual actúa y con el cual interactúa un personaje que se ve afectado por ellos.

Aunque Caracciolo distingue entre experiencia y conciencia, es notable también su empleo de ambos conceptos en idénticos contextos, lo que puede provocar una confusión terminológica. Así ocurre cuando se refiere a ‘activar una experiencia’ (Caracciolo 2014b: 124) en lugar de – como generalmente señala– ‘activar una conciencia’. Ambas nociones remiten a dos conceptos complementarios, como él mismo asegura al principio de su obra (Caracciolo 2014b: 1, 2). Nosotros entendemos ambos conceptos como efectos del acto de lectura, siendo la experiencia el paso anterior a asignar una conciencia, que implica la existencia de un ser experimentador. Por eso, los indicios textuales, sólo los consideramos indicios de *experiencia*, y no de *conciencia*. Conviene dejar claro también que la experiencia que nos interesa analizar es la del personaje y la del lector, especialmente la primera, si bien nos detendremos en la experiencia del narrador-personaje (*EM* y *PMR*) cuando examinemos la fiabilidad de sus relatos (ver 4.1.2).

Fludernik convierte la experiencia en el cimiento de su renovadora e influyente *Towards a ‘Natural’ Narratology* (1996), aunque se refiere fundamentalmente a la del personaje. En su obra propone que los procesos humanos de cognición y percepción que actúan en la recepción de la narrativa oral también tienen aplicación en la narrativa escrita (de ahí el adjetivo de ‘natural’, que ya estaba en Labov). Al contraponer narrativa e historia a través de la diferenciación entre la experiencia *personal* de un personaje frente a la experiencia vital de una figura histórica, siempre supeditada a un hecho histórico reseñable, Fludernik deja ver que su noción de experiencia gira en torno a la “experiencia de la vida real” (“real-life experience”, 12). Aunque no ofrece una definición específica de la experiencia en ficción, Fludernik la contempla en líneas esenciales como cualidad que caracteriza a la vida humana (1996: 17). La experiencia aparece en todo momento ligada a la ‘experientialidad’, concepto sobre el que se fundamenta su teoría, y que, ahora sí, define como la “evocación casi mimética de la experiencia de la vida real” siempre en relación con el sentir y vivir humanos (Fludernik 1996: 12-13; 20-25), como veremos en 2.2.3.

⁴² Observamos una marcada discordancia entre la atención que Caracciolo dedica a definir su propuesta teórica sobre la interacción entre un lector y un texto, y la dedicada a definir tanto la experiencia del lector, como la del personaje. Esto es especialmente notable en la sección “On Character’s Experiences” (2014: 38-41), donde Caracciolo amplía su postura antirrepresentacionista de la experiencia, y no llega a definir lo que él entiende por experiencia del personaje en comparación con la experiencia del lector.

Ya hemos adelantado que en el análisis de las novelas veremos que ciertos tipos de experiencia, como la perceptiva, se confunden con la cognitiva por medio de verbos cuyo uso polisémico impide su identificación y permite interpretar ciertos pasajes como imaginados, pensados, recordados o percibidos por los protagonistas. Reconocemos en las novelas, por lo tanto, una movilidad entre los tipos de experiencia del personaje que podemos abordar por medio de las regiones de experiencia que, a partir de la obra de Searle,⁴³ reconoce Caracciolo, como veremos en el apartado sobre el lector (ver 2.5). Dentro de los tipos de experiencia, el estudioso confiere mayor presencia a la corporal, pues constituye el fundamento de todas las demás (incluso las cognitivas). Precisamente el componente corporal de la experiencia separa a Caracciolo de Fludernik (vid. Caracciolo 2012b), pues la conceptualizan de manera diferente. Para Fludernik, la corporeización de la experiencia consiste en que el proceso de lectura puede explicarse por medio de los parámetros cognitivos que ya posee el lector. La experiencia para Caracciolo es un constructo que proviene del ‘fondo experiencial’ de cada lector, y no existe en el texto, al contrario de lo que propone Fludernik.

Otro término en relación a la experiencia al que remitiremos puntualmente en el análisis (ver 4.3.4) son los *qualia*, que van a tener que ver con el lenguaje metafórico empleado para expresar una experiencia del personaje. Los ‘qualia’ se emplean en dos sentidos relacionados, uno amplio y otro estricto. En sentido amplio, David Herman (2009: 143 y ss.) los considera como la sensación de ‘cómo sería’ (‘what it’s like’) vivir la experiencia expresada en una historia, acercándose a nuestra concepción de ‘conciencia y de ‘experiencialidad’. En sentido estricto, Caracciolo (2014b: 105) los considera como una parte cualitativa de la experiencia, aquella que no se puede verbalizar. Entendemos los *qualia* como la parte de la experiencia que no puede ser explicada a alguien que nunca la ha experimentado, y que en una narrativa puede expresarse por medio de imágenes o metáforas (vid. en este sentido, Caracciolo 2013). El lenguaje metafórico puede acercar la sensación de ‘cómo sería’ pasar por una experiencia inefable. Algunas descripciones y comparaciones de las novelas que analizaremos, especialmente en las focalizadas por el personaje, contrastan las sensaciones de los personajes con otra experiencia similar, que llamaremos con Cohn y Caracciolo ‘psicoanalogías’ (ver 4.3.4.2), y que pondremos en relación con esas experiencias difíciles de articular verbalmente, que recurren a una imagen que comunica su esencia.

2.2.3 La experiencialidad

La ‘experiencia’ es uno de los elementos primordiales de nuestro análisis, tanto la del personaje como la del lector. De la tensión entre ambas en el acto de lectura resulta lo que Fludernik (1996) primero y otros después, entre ellos Caracciolo (2012b, 2014b, 2016a),

⁴³ Caracciolo adapta el fondo (‘Background’) de Searle y lo acerca a la enciclopedia cultural de la estética de la recepción y de los mundos posibles (Caracciolo 2012b: 185).

llaman ‘experientiality’, que consiste en esencia en el impacto que provoca la lectura de un texto en el fondo experiencial del lector, como explicaremos en este apartado. Hemos traducido ‘experientiality’ por ‘experiencialidad’, a partir de los estudios, no muy profusos, que emplean expresamente el término de Fludernik en español, como el capítulo de Galván (2014: 396, n. 318.) sobre las nuevas direcciones de la narratología; o el artículo de López (2016: 171) sobre la écfrasis. Otras obras en español emplean ‘experiencialidad’ como sinónimo de ‘experiencia’, y sin anclaje teórico aparente, como hace Barbotto (2013) en su estudio sobre la bitácora como género literario.

La experiencialidad es un concepto clave para entender el fenómeno de la atribución del estado mental a un personaje (ver 2.4), pues sólo a través de la conexión entre la experiencia del personaje y la nuestra propia podremos atribuirle las cualidades que forman la conciencia de un personaje a lo largo de la historia referida. Nuestra visión de la experiencialidad parte de Caracciolo (2014b: 50, 117): “The experiential ‘feel’ that a story has on its recipients is what I propose to call experientiality”. Implica la capacidad de un texto para apelar a los fondos de experiencia de una variedad de lectores, lo que supone la suma de todas las experiencias que un texto puede suscitar, y proviene de la tensión⁴⁴ entre el acopio de experiencias del lector (‘fondo experiencial’) y el diseño textual, que provoca una ‘experiencia producida por la historia’ o ‘story-driven experience’ (Caracciolo 2014b: 46). Esto es, la experiencialidad nace de la inicial identificación de una experiencia y de la posterior asignación de una conciencia. Lo que nos parece fundamental de la postura de Caracciolo es su concepción de la experiencialidad como *quid pro quo*, donde el lector dota de experiencia al texto y obtiene otra a cambio, porque describe a nuestro entender, muy acertadamente lo que hace la literatura con el lector y viceversa. Cuando las novelas repercuten, aun levemente, en el propio caudal de experiencias del lector, le harán replantearse creencias o incluso cambiar el modo de ver el mundo (Caracciolo 2012b: 186). El grado de experiencialidad de una obra depende, según nuestra lectura y partiendo de Caracciolo y Fludernik, de las experiencias (vitales, pero también literarias) del lector concreto, y de la capacidad del texto por apelar a una emoción, percepción, un recuerdo, un credo en el lector. Como proponemos en el presente trabajo, las novelas analizadas tienen la capacidad de modificar de algún modo el fondo experiencial del lector a partir del tratamiento de la locura de sus personajes, de la exposición de posturas enfrentadas acerca de la veracidad de los acontecimientos narrados, o del extraño o lúdico diseño textual que presentan en ocasiones, y que puede resultar chocante.

⁴⁴ El concepto de ‘tensión’ busca resaltar el carácter progresivo y dinámico de la relación entre la experiencia del lector y el texto que lee (Caracciolo 2014b: 49).

La experiencialidad en la obra de Fludernik (1996), supone la “evocación casi mimética de una experiencia de la vida real” (1996: 12).⁴⁵ La narratóloga insiste en la analogía de toda la narrativa con los parámetros que ella denomina ‘naturales’, y que se basan en el conocimiento del lector como receptor de historias en el amplio sentido de la palabra (sobre todo narraciones orales), lo que dota al lector de herramientas básicas que le ayudan a entender los textos narrativos (1996: 45). En su obra, la experiencialidad es cualidad suficiente para la existencia de narrativa. Sin embargo, la equivalencia de experiencialidad y narratividad nos resulta arriesgado porque es insuficiente, como han destacado varias obras dentro del área (vid. por ejemplo Wolf 2003; Herman 2009: 139; 211 n. 132; Diengott 2010; Caracciolo 2012a; 2014b: 32).⁴⁶ Si la narratividad entraña la expresión de una experiencia, las reacciones físicas y emocionales de un ser antropomorfo, tanto la poesía lírica como otros textos en prosa no ficcionales, no considerados narrativos, podrían encajar en esta definición (Wolf 2003: 182).

Nos parece más productiva a nuestros fines la consideración de la experiencialidad como *uno* de los rasgos definitorios de la narrativa, como hace Herman (2009). Los otros constituyentes del género narrativo para Herman (2009: 9) son la pertenencia de la historia a un discurso o contexto discursivo específico (“situatedness”), que se vertebra en unos eventos dispuestos temporalmente (“event sequencing”), de manera que creen un mundo ficcional propio susceptible de quebrarse (“worldmaking/world disruption”). La adición de otros tres componentes a la experiencia sugiere que la experiencia en sí no es suficiente para definir la novela o, por extensión, la narrativa, diferenciándose así de Fludernik. Herman considera que la experiencialidad –que él denomina más frecuentemente ‘what it’s like’ (‘cómo sería’), e incluso *qualia* –, es un rasgo definitorio, pero no suficiente, para la existencia de la narrativa (2009: 141).

Al igual que las ‘mentes ficcionales’ de Palmer, y la experiencialidad de Caracciolo, la experiencialidad de Fludernik tampoco *existe* en el texto, sino que se construye. Ella la concibe concretamente a partir de tres elementos: el personaje, el narrador y el focalizador del texto a lo largo de cuatro niveles (Fludernik 1996: 50). Pero el principal problema que acarrea una teoría enteramente basada en estructuras narrativas ‘naturales’ a partir de la experiencialidad es su dificultad para explicar obras narrativas que no responden a parámetros del mundo real, como han objetado los defensores de una narratología denominada ‘no natural’ (‘unnatural narratology’; Alber et al. 2010). Estas voces críticas hacia la obra de Fludernik (Nielsen 2004; Alber et al. 2010; Caracciolo 2014a; Richardson 2015; Alber 2016)

⁴⁵ “Quasi-mimetic evocation of real-life experience”.

⁴⁶ Vid. también la respuesta de Fludernik (2010) a las duras críticas de Diengott (2010), quien, entre otras cosas, acusa a la narratóloga de haber creado un modelo ininteligible e incoherente. Fludernik trata de aclarar las dudas de Diengott en un intercambio que da muestra del vivo interés que causa su obra cuando se cumplían quince años desde su publicación.

han destacado precisamente una excesiva tendencia a utilizar patrones miméticos que dejan fuera obras y pasajes que desafían ese modelo porque trastocan la temporalidad o subvierten lúdicamente otros elementos narrativos.

Con su nueva teoría de la experiencialidad, Caracciolo trata de superar los escollos de Fludernik, que sólo explican lo que se basa en los parámetros de la experiencia humana: “the feasible, the logically consistent and humanly plausible” (Caracciolo, 2012: 183 citando a Alber), en lugar de centrarse en la alteridad de un texto. Una definición de la experiencialidad de Caracciolo en contraste con la de Fludernik sería que Caracciolo deja de lado “the extra burden of mimesis” (183). Aquí es donde podemos aducir una razón por la que la concepción de experiencialidad de Caracciolo conviene a nuestro análisis en detrimento a la de Fludernik, porque el corpus de novelas que recogemos no responde al modelo realista de la teórica austriaca.

Pero lo que asemeja el modelo de Fludernik al de Caracciolo es sin duda el carácter corpóreo de la experiencialidad, que implica para la narratóloga la noción de que toda narrativa se basa en la presencia en un lugar y tiempo del ser humano en el mundo. En sus palabras:

Experientiality, as everything else in narrative, reflects a cognitive schema of embodiedness that relates to human existence and human concerns. (1996: 13)

Embodiedness evokes all the parameters of a real-life schema of existence which always has to be situated in a specific time and space frame, and the motivational and experiential aspects of human actionality likewise relate to the knowledge about one’s physical presence in the world. (1996: 30)

La corporeización es ineludible en la concepción de la experiencialidad para Fludernik, porque implica que el sistema subyacente a todo relato remite a patrones que evocan la experiencia humana.⁴⁷ Sin embargo, aquí comienzan las diferencias con la noción de experiencialidad de Caracciolo, quien propugna una experiencialidad que tiene lugar en el momento del contacto entre un lector y un texto narrativo. Esto también los lleva por distintos senderos interpretativos de la experiencialidad en narrativa, ya que Fludernik defiende que una experiencia y la experiencialidad son representables, mientras Caracciolo lo considera una empresa imposible, puesto que entiende la experiencialidad como una relación y no como un objeto, como explicamos a continuación (ver además Caracciolo, 2014: 49).

⁴⁷ Como apunta Wolf (2003: 181), el factor humano como definitorio de la experiencialidad, y ésta como elemento principal de la narrativa, ya estaban en la idea de Gerald Prince de que una narrativa tenía que estar protagonizada por un ser antropomórfico en una situación de conflicto y un mundo ficcional construido coherentemente.

2.3 La ‘representación’ de una conciencia y de una experiencia

La conciencia que identificaremos en las novelas de nuestro corpus proviene del resultado de haber reconocido una experiencia en ellas a partir de indicios de experiencia (‘experiential traces’). Esto supone que ni la experiencia ni la conciencia se hallan en el texto, sino que adquieren sentido cuando el lector reconoce rasgos textuales que interpreta como expresivos de una experiencia. Pero, si bien algunas obras como la de Fludernik (1996), Palmer (2004, 2010), Zunshine (2003, 2006) o Herman (2009, 2011a) se refieren a ‘representar’ una conciencia, nosotros hablaremos tanto de ‘atribuir’ como de ‘activar’ una conciencia, partiendo de Caracciolo (2011, 2012a, 2014b). Veamos qué connotaciones tiene la ‘presentación’ y ‘representación’ en contraposición con la ‘atribución’ y ‘activación’.

En la primera obra sobre la conciencia en narrativa, Cohn (1978) empleaba ‘presentación’ de la conciencia, y la razón de su elección se puede deducir parcialmente a partir de su correspondencia de ‘representación’ con ‘mímesis’ (en el sentido clásico de ‘ilusión de mímesis’) y del término ‘presentación’ con la ‘diégesis’, como ella misma apunta (1978: 7, 9; 1981: 170).⁴⁸ De este uso de ‘representación’ colegimos que la presentación de la conciencia remite a la manera de *narrar* los pensamientos del personaje; mientras la representación de la conciencia remite a la manera de *reproducir* los pensamientos del personaje. También para Fludernik (1996: 10), la ‘representación’ remite al componente mimético de que consta su sistema ‘natural’, si bien no implica imitación o reproducción:

The natural therefore comes to be situated on the same level as the mimetic, namely as the product of an illusion generated and engineered by the narrative to evoke **that which cannot be imitated or reproduced but merely represented** by means of suitable (‘objective’) correlatives of linguistic or pictorial shape.

Fludernik entiende la representación en narrativa como la creación de realidades por medio del lenguaje que indefectiblemente son el “producto de una ilusión”, ya que la narrativa puede *evocar*, pero no imitar. Su mímesis, por tanto, no es reproducir, sino recrear a través del lenguaje. En este sentido entendemos también la ‘representación’ de la conciencia y mentes ficcionales de Palmer (2004, 2010), Zunshine (2003, 2006) o Herman (2009: 152; 2011a), que emplean la misma nomenclatura, si bien Palmer rescata también la ‘presentación’ para referirse a las técnicas provenientes de Cohn. La ‘presentación’ de Cohn la entendemos como referente al modo diegético de mostrar un pensamiento, esto es, por medio de la narrativa. De

⁴⁸ Según esta diferencia, Cohn trataría solamente las formas indirectas del discurso en detrimento de las formas que implican imitación, esto es, las formas donde el personaje se expresa en sus propias palabras, aunque en su obra hace ambas cosas (vid. Hernadi 1980: 207).

manera similar, la ‘representación’ de Palmer la entendemos como referida a la capacidad de la narrativa de evocar un pensamiento a través del lenguaje.

Una alternativa a ‘representar’ una conciencia, es ‘constitute’ (‘constituir’/‘conformar’), como hace Marshall (1998: 14) en su estudio de Henry James, y esporádicamente en Fludernik (1996: 50). El estudioso explica el título de su obra “Constituting consciousness” (“Conformando la conciencia”), como el análisis de los modos estilísticos (“stylistic means”) por los que Henry James evoca una conciencia, en un proceso que incluye al lector:

The notion of constituting consciousness also encompasses the process whereby the reader of James’s texts **attains understanding** both of the consciousness of the characters and, ideally, the methods deployed in their portrayal. In the process, one hopes, **readers themselves undergo an extension of consciousness**. Through immersion in the novel, readers are enabled to participate vicariously in an alternative “reality”.

En la declaración de intenciones de este estudioso observamos una noción representacionista de Marshall por la que la conciencia de los personajes de James está “retratada” en sus obras. La referencia al reconocimiento de una conciencia, y además, a la empatía que puede surgir en el mejor de los casos (“one hopes”) por parte del lector, lo hacemos equivaler a la activación de la conciencia o empatía del lector hacia la conciencia del personaje en nuestro propio modelo de análisis (ver 2.7). El hecho de que el lector “llega a la comprensión” (“attains understanding”) de una conciencia ficticia, implica para Marshall la “extensión” de su propia conciencia real en la de los personajes, para de este modo acceder a su realidad. Esto correspondería a la simulación del lector y el personaje.

De la obra de Caracciolo se ha destacado precisamente que (Popova 2014: 1) que una de sus mayores contribuciones es la superación del modelo representacionista de la narratología clásica. Por eso, la diferencia fundamental entre el uso de ‘representación’ en la obra de los narratólogos presentados y Caracciolo estriba en que, mientras ellos sostienen que las mentes ficcionales y la conciencia son representables, Caracciolo asegura que la experiencia y la experiencialidad tendrían que considerarse en términos objetuales para su representabilidad. Como no los considera objetos, sino relaciones, las experiencias no son representables. Lo que puede representarse, y de hecho se representa en narrativa, son los *eventos*, pero la experiencia no la concibe como susceptible de ser capturada por el lenguaje.

Como entendemos que la experiencia que suscita el texto se relaciona con una experiencia anterior del lector, hablaremos de que una experiencia se *expresa* (2014b: 114) y no se representa. Esta idea subyace en el enactivismo, pues como dice el neurobiólogo y filósofo de la mente Francisco Varela (apud Ojeda 2001):

El mundo no es algo que nos haya sido entregado: es algo que emerge a partir de cómo nos movemos, tocamos, respiramos y comemos. Esto es lo que denomino [...] la cognición como enacción, ya que **la acción connota el producir por medio de una manipulación concreta.**

La experiencia es vista como una relación entre el individuo y el contexto con el que entra en contacto. No es algo pasivo, sino activo (de ahí su conexión con la acción). Este es el sentido en que entendemos que la experiencia sólo puede ser expresada, porque implica una relación con el medio. Por el contrario, un evento puede contarse y por tanto representarse, pues se sujeta a un espacio y a un tiempo.

La expresión de una experiencia provoca que el lector atribuya una conciencia al personaje, así que puede decirse que suponen dos caras de la misma moneda. El modo en que las novelas que nos conciernen expresan la experiencia de los personajes puede conducir al lector a considerarlo alienado (en cuyo caso le asignará una conciencia, pero no la activará) o a empatizar con la experiencia que encarna el personaje (en cuyo caso activará la conciencia).

2.4 Atribuir y activar una conciencia. La empatía

Hasta ahora nos hemos referido de manera tangencial a dos temas cruciales para el encuentro del lector con un texto, a saber, de qué modo entra en contacto un lector con una conciencia y qué relación tiene la conciencia ficcional con la conciencia real. En este trabajo hablaremos de ‘atribución’ y de ‘activación’ según remitamos a la asignación de una conciencia y a la identificación del lector con esa conciencia, respectivamente. Nuestra concepción de la adscripción de la conciencia a un personaje proviene de la llamada ‘teoría de la atribución’ o ‘teoría de la mente’ (Zunshine 2006: 6 y ss.; Palmer 2009: 293; Herman 2011a: 13 y ss.), una de las importaciones más provechosas que la narratología cognitiva ha tomado de la psicología (Ryan 2010: 485), basada en la posibilidad de acceder a la mente de nuestros congéneres atribuyéndoles un estado mental. Esto ha constituido un caballo de batalla en la narratología cognitivista, porque divide a los que proponen su aplicación directa al estudio de la literatura, y a los que se muestran más escépticos sobre la productividad de un método procedente de las mentes reales, que no pueden equipararse totalmente con las ficcionales. Como explicaremos en esta sección, no consideramos que las mentes ficcionales y las reales sean idénticas, aunque sí reconocemos que las habilidades que tiene el lector para conocer otras mentes reales le pueden servir de herramienta para el conocimiento de las ficcionales.

La convicción de que el acceso a otras mentes –reales y ficticias– es posible y necesario en nuestras interacciones sociales –como proponen, entre otros, Zunshine (2003; 2006: 6),⁴⁹ Herman (2011a: 1-40) y Palmer (2011b)– supone una toma de postura que puede resultar provocadora en los estudios literarios, pues atenta contra la diferencia convencional entre el mundo ficcional y el mundo real (Herman 2011a: 7),⁵⁰ que Palmer (2011b: 197) llega a tildar de ‘cliché’ dentro de los estudios literarios. En lugar de considerar las mentes ficcionales como especiales en relación con las reales –pues el lector tiene, se puede pensar, total acceso a las primeras–, la postura de narratólogos como Herman (2011a: 11 y ss.) se orienta a la creencia de que las mentes ficcionales son “accesibles, pero no transparentes”, del mismo modo que las mentes reales “no son transparentes, pero son accesibles”.⁵¹ Esta unicidad es denominada por Herman (2011a) como la ‘tesis de la excepcionalidad’ de la narrativa (‘The Exceptionality Thesis’).⁵² Dentro de esta postura, distinguimos dos posiciones que facilitan la comprensión de los comportamientos de los demás. La primera, conocida como ‘la teoría de la teoría’, considera que el ser humano elabora una teoría acerca de los demás congéneres, lo que también se conoce como ‘psicología popular’; la segunda, denominada la ‘teoría de la simulación’, implica que el acceso a otras mentes tiene lugar cuando adoptamos el estado mental del otro. En cualquier caso, se podría decir que la atribución y la activación de una conciencia ficcional son posibles a causa de la exposición del lector a otras mentes reales en su mundo extraliterario. En este sentido, la ficción puede constituir un entrenamiento que mejore las destrezas cognitivas del lector, desde el conocimiento de otras mentes hasta la habilidad de captar los valores de un texto narrativo (Caracciolo 2014b: 67).

Sin embargo, en el debate sobre la aplicabilidad de las habilidades extraliterarias para acceder a la conciencia de un personaje, no podemos perder de vista que la diferencia entre las conciencias ficcionales y las reales es de carácter ontológico. Por muy cercanas que parezcan, el carácter fabricado de la conciencia ficcional es ineludible. A pesar de que nos sirvamos del

⁴⁹ La obra de Lisa Zunshine *Why We Read Fiction* (2006) constituye la primera enteramente dedicada a la aplicación de la teoría de la mente en literatura (Watkin 2007: 141). La autora (Zunshine 2006: 5 y ss.) concede tal importancia a la teoría de la mente que considera que hace posible la propia existencia de la literatura, puesto que la lectura de una obra literaria implica un necesario acto de atribución mental a los personajes según el comportamiento que muestran en la misma. Además, Zunshine asocia (2006: 17) la afición por la lectura de la narrativa con esa capacidad de ponernos en la situación del otro y “probar” otros estados mentales que implica la teoría de la mente.

⁵⁰ Sin embargo, como indica el propio Herman (2011a: 9), la diferencia de posturas remite al carácter único de las mentes ficcionales, no al lenguaje específico que distingue la realidad de la literatura, que Herman no cuestiona. La postura convencional provenía de Käte Hamburger –y, siguiendo sus ideas, la adoptan Cohn (1978: 7; 1990: 784; 1999: 117), Ann Banfield (1982) o Meyer-Minnemann (2006: 49-71).

⁵¹ Nótese aquí la referencia a la obra de Cohn, *Transparent Minds* (1978). La cita original de David Herman reza: “[F]ictional minds are accessible but not transparent. [...] Everyday minds are not transparent, but they are accessible” (Herman 2011a: 11).

⁵² Los presupuestos básicos de Cohn, que rebate Herman, apuntan a la exclusividad –o excepcionalidad– de la narrativa para mostrar los pensamientos de un personaje, rasgo que nunca caracterizaría a un texto historiográfico.

mismo lenguaje psicológico para describir la personalidad de los personajes y la de otros individuos con los que interactuamos en nuestro día a día –como recuerda Caracciolo–, el lector parte *también* de su conocimiento literario de otras mentes ficcionales para conocer una nueva, de lo que dan muestra Fludernik y Caracciolo en sus obras. En este sentido, estamos de acuerdo con Caracciolo, que matiza la ‘tesis de la excepcionalidad’ sosteniendo que la diferencia entre ambas conciencias –real y ficcional– no es de modo, sino de *grado* (de intensidad y de frecuencia), pues el contacto del lector con las mentes ficcionales es más intenso que el de las mentes extraliterarias. Su punto de vista se perfila entonces a medio camino entre los postulados tradicionales y los de Herman.⁵³

En concreto, el procedimiento por el cual un lector adscribe una conciencia a un personaje lo compara Zunshine con una negociación entre lo que dice el propio personaje, lo que dicen o piensan de él los otros personajes y “lo que intuimos a partir de lo que pueden significar, en un momento dado, una sonrisa, un giro, una pausa, o que un personaje se levante” (Zunshine 2006: 24).⁵⁴ Este proceso es expandido por Caracciolo (2014b: 5) en el encuentro entre un texto y su lector, una interacción basada en los indicios del texto y en el repertorio que tiene el lector de sus experiencias pasadas. Aquí detectamos dos procedimientos psicológicos implicados, a saber, las marcas o indicios de memoria de experiencias pasadas (‘memory traces’), y la *simulación* mental, consistente en la adopción simulada de la conciencia expresada en la narración. ¿Pero cómo y hasta qué punto puede simular un lector la experiencia ajena de un personaje de ficción? Como indica Palmer (2004: 143), el acto de atribuir una mente a un personaje por un proceso de simulación puede significar al menos dos posiciones: que el lector se imagine a sí mismo como si fuera otro, que él llama la ‘atribución en tercera persona’ (‘third-person ascription’), o que el lector se imagine a otro en su situación, a lo que él se refiere como ‘atribución en primera persona’ (‘first-person ascription’).

When we study the fictional mind of, say, Lydgate in *Middlemarch*, we do not simply study the episodes of his inner speech that are presented in the three speech modes. We study the storyworld of the novel as it is experienced from his subjective point of view. It is by these means that we study the whole of his mind in action. **When we study Lydgate in this way, what we are studying is the me that is Lydgate.** (Palmer 2004: 141)

⁵³ La aseveración de Caracciolo, de ecos formalistas, también entronca con Iser (1978: 64), quien habla de la experiencia suscitada por el acto de lectura donde el lenguaje adquiere un énfasis que lo distingue del uso del lenguaje cotidiano. Otros teóricos como Eagleton (2008: 2) retoman esta reflexión sobre las particularidades del lenguaje literario.

⁵⁴ “Our intuitions of what a smile, a turn, a pause, a rise may mean in a given context”.

La postura que ofrece Palmer sugiere, en primer lugar, que la conciencia de un personaje no solamente se presenta en el texto en los momentos explícitos de pensamiento, sino que el lector la construye a lo largo de toda la novela, en lo que considera “la totalidad de su mente en acción” (“the whole of his mind in action”). Además, Palmer sostiene que es la subjetividad del personaje la que nos introduce a los lectores en el mundo ficcional desde su propia percepción, aunque mediante un acto de analogía donde el ‘yo’ del lector percibe *como* el personaje que narra su propia historia. Pero ¿es posible atribuir una conciencia en primera persona? Esta es una de las espinosas preguntas que se hace la neurociencia con respecto a la conciencia real, y entraña una pregunta mayor: la capacidad de la ciencia de conocer lo que ocurre dentro de la mente, esto es, por ofrecer información *objetiva* sobre la subjetividad. En un célebre artículo, el filósofo de la mente Thomas Nagel (1974: 439) advierte de la imposibilidad de esta empresa cuando propone explorar qué sentiría un ser humano al ser, por ejemplo, un murciélago:

In so far as I can imagine this [i.e. cómo sería ser un murciélago] (which is not very far), it tells me only what it would be like for *me* to behave as a bat behaves. But that is not the question. I want to know what it is like for a *bat* to be a bat. Yet if I try to imagine this, I am restricted to the resources of my own mind, and those resources are inadequate to the task.

Nagel visibiliza en su estudio la insalvable limitación que supone servirse de las herramientas que nos ofrece nuestra mente con el fin de tratar de comprender cómo es la mente de *otro* ser diferente. Sin embargo, el filósofo reconoce la posibilidad de que un individuo se acerque suficientemente a otro si éste comparte rasgos característicos con el primero. Cuanto más se asemejen el primer individuo a su *otro*, mayor serán las posibilidades de saber qué se siente al ser ese otro (Nagel 1974: 441). Así entendemos la atribución de la conciencia a un personaje: como necesariamente ajena, y por tanto imposible de representar, ante la cual el lector adopta una posición de tercera persona (Palmer 2004: 145; Caracciolo 2012a: 57).

Sin embargo, el lector puede sentirse suficientemente cerca de la experiencia expresada si se imagina viviéndola. En ese caso, adoptará una posición en tercera persona, pero no estará ya atribuyendo una conciencia, sino que la estará *activando* (Caracciolo 2014b: 122). Como señalaremos al tratar el método de análisis (ver 2.7), la activación de una conciencia tiene lugar progresivamente a lo largo de la lectura. Esto implica, como sugiere Nagel, un intento de situarse en el lugar del otro *como si* fuera el otro, desde el punto de vista de éste, no desde el punto de vista del lector. La diferencia entonces entre la atribución y activación de una conciencia es que mientras en la primera el lector adopta la tercera persona, desde *fuera*, en la segunda, el lector adopta una posición desde *dentro* acercándose a la primera persona (Eyal 2016: 224). La activación no puede suponer la adopción de la primera persona, porque

siempre hay una tensión entre “ser uno mismo y ser otro” (“being oneself and being another”; Caracciolo 2014b: 49).

Hasta aquí hemos hablado de la atribución de una conciencia ficcional y de su activación por medio de la identificación de un lector con un personaje, que sólo puede suceder en tercera persona, si empatiza con él. Pero ¿es lo mismo hablar de ‘activación de una conciencia’ que de ‘empatía’? Para Caracciolo (2014b: 130), la empatía supone:

a simulative mechanism, one that allows us to **understand other people’s** mental states by putting ourselves in their shoes –by imagining **how we would react if we** found ourselves in their situation.

Su definición de ‘empatía’ remite en primer lugar a la atribución de la conciencia (“understand other people’s mental states”), pero culmina en su activación, puesto que el lector adopta el lugar y circunstancias del personaje (“if we found ourselves in their situation”) por la vía de la simulación. Cuando el lector activa una conciencia ficcional está mostrando la existencia de unos valores compartidos, lo cual refuerza su afinidad, términos que sobrepasan el terreno de la atribución de la conciencia, que es simple reconocimiento del estado mental de un personaje, y se asientan en la activación de una conciencia. La relación de analogía entre la experiencia que extrae el lector de un pasaje a partir de la suya propia supone un posicionamiento al mismo nivel del personaje, determinando su empatía hacia ella. Así que entendemos que la activación de la conciencia y la empatía funcionan como términos parejos para referirse a la reacción de cercanía e identificación de un lector hacia un personaje. El propio Caracciolo los utiliza esporádicamente como sinónimos (por ejemplo en 2014b: 113).

En su estudio sobre los sentimientos de cercanía hacia un personaje fílmico, Jens Eder (2006) propone un sistema de relaciones a partir de mecanismos de proximidad (‘closeness’) y distancia (‘distance’) entre los cuales incluye a la empatía. Dentro de la llamada ‘cercanía afectiva’ (‘affective closeness’), el estudio describe precisamente la empatía como sentimiento que se sitúa a la altura del personaje, porque siente “con” (“feeling with”) él. Por el contrario, otros sentimientos como la antipatía o la compasión sugieren una reacción afectiva “hacia” el personaje (“feeling for”),⁵⁵ que puede constituirse en positiva (caso de la compasión) o negativa (caso de la antipatía). Como vemos, para Eder (2006: 71) la empatía y la compasión se ubican en el polo afirmativo de la proximidad al personaje, fundamentándose en una respuesta por parte del receptor tanto intensa como positiva. La diferencia entre ambas,

⁵⁵ Aunque “feeling for” se podría traducir por “sentir *por*”, nos inclinamos por usar la preposición “hacia” porque consideramos que marca más efectivamente la relación de distancia. Otras reacciones en el modelo de Eder que indican la distancia afectiva en el espectador son la ‘observación fría’ (‘cold observation’) y la antipatía (‘antipathy’).

sin embargo, estriba en que la empatía supone una mayor cercanía al personaje que la compasión. En las tres novelas que analizaremos, el lector puede reaccionar con ambos sentimientos cuando accede a la trágica experiencia del personaje. Pero si ambas reacciones son positivas, ¿qué relevancia tiene la compasión para la activación de la conciencia del personaje? En otras palabras, ¿podemos hacer equivaler a la compasión con la activación de la conciencia, como hacíamos en el caso de la empatía? A pesar de que empatía y compasión implican que el lector tiene acceso a la subjetividad del personaje, no consideraremos que la compasión corresponde a la activación de su conciencia, porque, en primer lugar conlleva un distanciamiento mayor que la empatía, y en segundo lugar, no consiste en la semejanza de experiencias, sino en el reconocimiento de las mismas y de una respuesta de preocupación o piedad por el personaje. En esta línea, Caracciolo (2014b: 66) recurre al factor de la distancia para establecer la diferencia entre una y otra, reiterando las estructuras mencionadas que contraponen el sentimiento “con” el personaje al sentimiento “hacia” él:

We can react to the situations in which fictional characters find themselves by **feeling for them, as if from the outside** –a phenomenon usually known as “sympathy”. [...] By contrast, empathy is a form of **imaginative engagement** where people “enact” the emotional experience that they, at the same time, attribute to a fictional character.

Mientras la reacción de compasión se identifica convenientemente con el “afuera”, que encarna la separación del lector con el personaje, la empatía supone para Caracciolo un modo de entablar contacto imaginativo con el personaje, por medio de la cual el lector alcanza esa activación de la conciencia. Así pues, la empatía permitirá la ‘activación de una conciencia’, mientras tanto la compasión como otras reacciones más distantes, como la ‘observación fría’ (‘cold observation’, que recoge Eder), constituirán una muestra de atribución de la conciencia que no sigue el camino de la identificación con el personaje.

Aparte de la cercanía afectiva, otros tipos de proximidad entre lector y personaje que reconoce Eder y veremos en el análisis, son la proximidad espaciotemporal; la profundidad del conocimiento y comprensión de los atributos (físicos, psicológicos, sociales) de los personajes; o la relación de familiaridad y semejanza con el lector y sus circunstancias sociales y culturales, todas graduables (pues pueden darse en mayor o menor medida), y relativas, pues están sujetas a cada caso específico (Eder 2006: 74). Aunque las distintas categorías de su modelo se entrecruzan (pudiendo fomentar reacciones de distancia en unos aspectos y de cercanía en otros); y funcionan de distinta manera en distintas obras, veremos que la condición de extranjeros de dos de los protagonistas (Walia, *LIN*; y Ernesto, *EM*), unido a su autoconsideración de miembros excluidos de una comunidad, pueden tanto generar sensaciones de distancia y desapego como despertar interés e incrementar la empatía entre

lector y personaje. Además, los numerosos pasajes de focalización interna fomentarán la activación de la conciencia en el lector, al invitarlo a ponerse en el lugar del personaje y experimentar lo que él/ella experimenta. Otros mecanismos de activación de la conciencia que tendremos en cuenta son las técnicas que permiten al lector acceder a la experiencia del personaje con pocas observaciones del narrador (la consonancia, ver 3.1.4), o la frecuente aparición en el texto de los rasgos lingüísticos del protagonista (el ‘contagio estilístico’, ver 4.3.4).

2.5 El lector y su experiencia

Comprender un texto equivale a dialogar con él respondiendo a su llamada, dice Beata Agrell (2009: 28).⁵⁶ Dado que entendemos el acto de lectura como un fenómeno bidireccional, el lector en nuestro estudio es un elemento activo que aporta parte de su experiencia para construir la conciencia del personaje a partir del texto que lee, tras lo que adquiere nueva experiencia. Por eso, en el análisis partiremos de nuestra propia experiencia lectora para la selección de las estrategias que observamos en el texto, siendo conscientes de que otro trabajo y otro lector destacarían otras estrategias que concordaran con su experiencia concreta. El lector de nuestro trabajo se mueve, entonces, entre nuestra lectura de las obras de Hernández (lector empírico de Caracciolo) y la interpretación que hacemos de las señales presentes en su estructura (lector implícito de Iser), como trataremos en este apartado.

El sentido del texto surge no sólo a partir de lo explícito, las estrategias textuales, sino también de lo no formulado, de los ‘espacios vacíos’, ‘indeterminaciones’ y ambigüedades que provocan que la lectura se convierta en un acto de comunicación, y constituyen el acicate para que el lector ponga el texto en funcionamiento (Iser 1978: 169, 228; Tornero 2011: 42). Como obras de arte, las obras literarias están abiertas a una multitud de interpretaciones, con lo que la ambigüedad es uno de sus rasgos característicos. En su estudio de la obra de Umberto Eco, señala Valentina Pisanty (2015: 41, 42):

Works of art are devices that make strategic use of the ambiguity and incompleteness inherent in every text, insofar as all texts are structured in such a way as to give their users some leeway for interpretative maneuvering, which may vary according to the type of text.

Los textos literarios, señala Pisanty, hacen uso de una ambigüedad necesaria para “abrir” la obra (en el sentido de la “obra abierta” que propone Eco) a la interpretación lectora. En las novelas del corpus, hay indeterminaciones que podrían llevar al lector a interpretar los acontecimientos que atañen al protagonista como ‘reales’ o como imaginados por él/ella,

⁵⁶ Nos basamos en su discusión sobre el acto de leer y la comprensión de un texto: ”Att förstå synes i detta fall liktydigt med att gå i dialog med texten, – att svara på tilltal snarare än konsumera betydelser”.

quizá como producto de su enfermedad mental: la existencia de Ilse y los avatares diversos en el internado de Walia, en *LIN*; el supuesto secuestro de Ernesto a territorio bélico; así como la existencia de su familia italiana; o la presunta emboscada tendida a Gontrán, causante de un atentado terrorista, en *PMR*. Al igual que ocurre en muchas otras novelas del autor, como destacaban González del Valle y Cabrera como características de la obra hernandiana al referirse a la dualidad inseparable de la realidad y la imaginación, así como las reseñas de las novelas, especialmente de *PMR*, como señalábamos en la introducción.

En el análisis mostraremos que las novelas que nos ocupan generan dudas acerca de lo que se está narrando, lo cual indica que el texto propone ambigüedades que ofrecen al lector decidir su rumbo de lectura. Este lector no es un lector implícito, sino que seremos nosotros los que experimentamos una vacilación que nos hará decantarnos por una u otra solución de lectura. La indeterminación crea indecisión en el lector: en el caso de *LIN*, no nos queda claro si los acontecimientos relativos a la muerte de Karl son producto de su imaginación, enfermedad u ocurrieron realmente en su pasado. Sintomáticamente, el fallecimiento del niño arrastrado por las aspas de un molino puede conectar más o menos directamente –dependiendo del repertorio del lector– con el episodio de los molinos de viento de Don Quijote, el personaje ‘loco’ por excelencia en la literatura española y universal. El lector empírico juega aquí un papel esencial, ya que sus expectativas, como señala Marco Kunz (1997: 119) “dependen tanto de las predilecciones del individuo como de factores histórico-culturales”. De fenómenos como este surge la necesidad en nuestro estudio de tener en cuenta a un lector empírico al que tratar como individuo y no únicamente como estructura textual. En *EM* acabamos la novela sin tener la certeza de que la narración de los episodios bélicos de Ernesto, así como la existencia de su familia italiana, hayan ocurrido o no. En la misma dirección apunta la ambigüedad de *PMR*, en donde nunca se aclara el carácter de elucubración o fabricación de la historia del atentado terrorista. Tenemos indicios en las tres novelas, sin embargo, que contrarrestan la historia que defiende el protagonista, lo que brinda al lector la posibilidad de escoger la versión de los hechos que le resulte más convincente.

En las novelas existen, por tanto, dos realidades plausibles entre las que el lector puede escoger, pero a diferencia de otros géneros como el fantástico ambiguo, no hay una presencia más que puntual del mundo sobrenatural. Además, la opción de lectura que asigna lo narrado a fantasías del personaje se puede explicar en las novelas con la referencia a la locura del personaje, siempre latente en ellas. Sin embargo, del mismo modo que expone Castro (2002: 34, 35) en su obra sobre el género fantástico ambiguo, hablaremos de ambigüedad en la presente tesis para subrayar que la reacción de duda del lector se basa en las señales del texto. Por eso, al hablar de estrategias generadoras de ‘duda’ no podemos referirnos a un lector fabricado como es el lector implícito, sino al lector empírico que interpreta al lector implícito.

Además de las indeterminaciones que guían el acto de lectura, el lector también pone en marcha el texto a partir de las marcas que apelan a la experiencia pasada del lector (‘marcas o indicios de experiencia’; ‘experiential traces’), que permiten la asignación de una conciencia cuando el lector se somete a la experiencia expresada por el texto (Caracciolo 2014b: 5).⁵⁷ El papel del lector en los estudios de la conciencia es desigual, y separa a los acercamientos que parten del texto (como las obras de Cohn, Palmer, Herman) y a los que parten del propio lector (como Fludernik, Zunshine, Caracciolo). Para Cohn, el lector es simple reconocedor de los pasajes de conciencia, mientras que en las obras de Palmer y Herman es parte esencial en la construcción de la conciencia, para pasar a ocupar el puesto principal en las de Fludernik, Zunshine y Caracciolo. Para estos últimos, la propia existencia del lector como ser experimentador en el mundo extraliterario es decisiva para las interpretaciones de la obra.⁵⁸ Sin embargo, el componente de la experiencia previa del lector para atribuir una conciencia está en cierto modo presente en todos ellos (excepto en Cohn), cuando reconocen que las habilidades de un lector para dotar de sentido a las mentes de sus congéneres le sirven también para dar sentido a las mentes ficcionales. Esta extrapolación permite relacionar la experiencia de los personajes con la experiencia real del lector. En palabras de Herman (2011a: 1):

The multifarious perceptions, inferences, memories, attitudes, and emotions of such characters are in some cases as vividly familiar to us readers as those of the living, breathing individuals we know from our own day-to-day experiences in the world at large.

Como individuo, el lector puede reconocer en la narrativa tipos de mente que “le son familiares” porque ha tenido contacto con otros parecidos en la vida real. Su conocimiento en este campo es una parte de la experiencia vital de la que el lector dispone cuando lee una obra narrativa. Ya hemos señalado que, aunque no consideramos que la relación entre las mentes reales y las ficcionales sea de identidad, sí entendemos que las estrategias de acceso a las reales pueden valer al lector para las ficcionales.

Las concomitancias entre la consideración de Iser (1987b, 1987a) y Caracciolo (2014b) respecto al acto de lectura se basan en la visión fenomenológica de que el texto se construye

⁵⁷ También Jauss reconoce un horizonte de perspectivas ‘extraliterario’, que produce el lector empírico y que incluye las normas que rigen fuera del texto (Mayoral 1987: 62). Junto al horizonte de expectativas ‘intraliterario’, que supone el proceso de recreación del texto a partir de las indeterminaciones, el crítico propone también un análisis de la construcción del horizonte de expectativas extraliterario.

⁵⁸ Nótese la influencia del pragmatismo –especialmente la obra de John Dewey, al que Caracciolo menciona (2014b: 22)– en la concepción del lector como ser dotado de una experiencia que es anterior a la lectura. La experiencia para Dewey es activa, porque el sujeto actúa proactivamente con ayuda de un conocimiento anterior que le servirá de herramienta para su aprendizaje (Dewey 1930: 163 y ss. sobre la naturaleza de la experiencia), por eso una de las frases de su pedagogía es “you teach a child, not a subject” (apud Lundgren, Säljö, y Liberg 2012: 178).

desde el lector (real) en un movimiento constante entre el recuerdo y la expectativa. Ambos reconocen y promueven la variación de interpretaciones que puede provocar un mismo texto (Iser 1978: 37; Caracciolo 2014b: 42), lo que lleva a Iser a denominar al acto de lectura como “caleidoscopio” (1987b: 221), a resultas de una combinación de perspectivas donde lo que el lector posee en su memoria se conecta con aquello que él mismo prevé.⁵⁹ Las experiencias del lector se hallan en un ‘fondo experiencial’ (‘experiential background’; Caracciolo 2011: 7; 2014b: 58), inspirado en Searle, pero reminiscente del “capital de experiencia del lector” de Iser (1987a: 70) e incluso de la ‘Enciclopedia’ de Eco (vid. Bianchi 2015). El fondo experiencial de Caracciolo contiene las experiencias anteriores al acto de lectura y puede verse modificado a partir del mismo. Consiste en cinco regiones, donde la corpórea es la central:⁶⁰

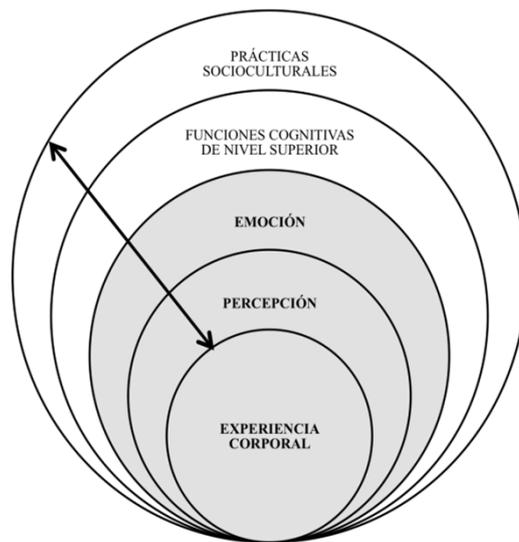


Figura 1. Las regiones del fondo experiencial para Caracciolo (basado en 2014: 58; nuestra traducción)

Distinguimos en la figura cinco niveles de experiencia, del más concreto (experiencia corporal) al más abstracto (prácticas socioculturales) repartidos en dos conjuntos en blanco y gris. Por una parte, las experiencias corporal, perceptiva y emocional; y por la otra, las experiencias referentes a funciones cognitivas del lenguaje y la memoria (consideradas por Caracciolo ‘de nivel superior’), y a las prácticas socioculturales que nos ayudan en la interacción con otra gente (desde la institución del matrimonio al conocimiento de las distintas formas literarias). La relación entre ambas partes radica en el carácter cardinal de las experiencias en gris para las funciones cognitivas en blanco. La flecha transversal indica que

⁵⁹ Esta idea también está en Jauss, cuando dice que el lector proyecta sobre el texto su propio entendimiento de la vida, su “comprensión previa del mundo” (Mayoral 1987: 77).

⁶⁰ Los conceptos originales (Caracciolo 2014b: 58) son, de arriba abajo: ‘socio-cultural practices’, ‘higher-order cognitive functions’, ‘emotion’, ‘perception’ y ‘bodily experience’.

todas las regiones de la experiencia se ven afectadas por la corporeización ('embodiment'), considerada por el teórico como la base de todos los procesos cognitivos del ser humano, idea que ya se perfilaba en la "frame theory" y la teoría de los prototipos, y que también toma Fludernik (1996: 18 y ss.). Aunque la división por niveles puede estimarse como algo rigurosa (Popova 2014: 2) resulta bastante funcional, porque limita los distintos tipos de experiencia al tiempo que se destaca gráficamente su interconexión con lo corporal. Por otra parte, concordamos con Popova (2014) en que la diferenciación entre experiencias en gris y en blanco no se hallan suficientemente fundamentadas en el libro, pues el autor sólo explica al comienzo (Caracciolo 2014b: 24) que las experiencias más básicas son las corporales, perceptivas y emocionales, con respecto a las cognitivas.

El fondo de experiencia constituye el producto de todas nuestras interacciones con el mundo y el lector lo comparte parcialmente con los miembros de su comunidad cultural (Caracciolo 2014b: 64 y ss.).⁶¹ La lectura de narrativa se inicia siempre con el nivel perceptivo, que se puede ejemplificarse con la descripción de ambiente de una novela que le afecta al lector de tal manera que deja huella en su propio fondo de experiencia mediante el recuerdo de esos personajes y espacios. En lo que se refiere a las capas cognitivas del círculo, el fondo experiencial puede verse alterado por una narrativa que nos plantea un reto para nuestra capacidad de captar una historia, mediante el cuestionamiento de su visión de mundo, o porque constituye, en general, una fuente de estimulación cognitiva. No obstante, la interacción entre el texto y el fondo experiencial puede ocurrir de manera cruzada: un texto puede afectar a la parte perceptiva del fondo experiencial y al mismo tiempo despertar una reacción en el nivel emocional. Veremos en los capítulos 3 y 4 que las novelas del corpus pueden afectar al fondo experiencial del lector de varios modos. En una primera fase, de modo perceptivo y emocional, al ofrecerle la posibilidad de ponerse en lugar de los personajes. Pero también pueden poner en juego su capacidad de dar sentido a una historia por medio de la ruptura temporal (lo que le podría afectar a las experiencias de nivel cognitivo); o incluso influirle en su visión de la enfermedad mental, rompiendo la expectativa sobre la enfermedad, lo que influiría a nivel cognitivo y sociocultural.

Sin embargo, la diferencia principal entre Iser y Caracciolo concierne al tipo de lector. Mientras el lector de Caracciolo es el empírico, que con su experiencia concreta obtiene una lectura particular, el que propone Iser es el implícito, construido y no puede ser identificado con ningún lector real, porque "encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores" (Iser 1987a: 64). Ideado originalmente como

⁶¹ Si tomamos, como nos invita Bianchi en su estudio (2015: 117), a la 'Enciclopedia' de Eco como repertorio de interpretaciones posibles entre las que el receptor selecciona las que se adaptan mejor al texto que lee, tiene en común con el fondo experiencial la base cultural que comparten los miembros de una colectividad. En el resto del párrafo nos basamos en Caracciolo (*ibid.*).

contrapartida del autor implícito de Booth (Gnutzmann 1991: 7; García Landa 2010: 63), el lector implícito no se materializa en ningún lector concreto, sino es aquel “que entiende las alusiones, deduce la alegoría y rellena los huecos” (Richardson 2007: 267).⁶² Por eso Iser defiende que el texto potencial es infinitamente más rico que cualquiera de sus realizaciones concretas, a las que denomina realizaciones “episódicas” (Iser 1987a: 69; 1987b: 223). Pero en las novelas del presente trabajo hay al menos dos interpretaciones de lo narrado, una que clasifica los acontecimientos como inventados por los personajes, y otra que los conceptúa como posibles. En estos casos de múltiples interpretaciones, ¿podemos hablar de múltiples lectores implícitos? Brian Richardson (2007) previene del peligro de confundir la diversidad de interpretaciones concretas con el reconocimiento de varios lectores implícitos, apuntando (2007: 268) que el único género que hace siempre posible la existencia de dos o más lectores implícitos es el fantástico ambiguo, ya que se construye con dos tipos generales de audiencia: el lector escéptico, que aporta una interpretación ‘natural’ de los hechos; y un lector que interpreta lo narrado como sobrenatural. Entre los ejemplos de doble o múltiple lector implícito están muchas obras de la literatura infantil, con referencias sólo captables por una audiencia adulta; o muchas obras sujetas a la censura que se ven obligadas a dirigirse a varios tipos de auditorio para ser publicadas. También la relectura genera otro tipo de lector implícito aparte del lector ordinario, que lee una obra una vez. Dos de los criterios para la identificación de una variedad de lectores implícitos son, según Richardson (2007: 263 y ss.), la coexistencia en un mismo texto que permite un reconocimiento conjunto, y la jerarquía epistemológica entre ellos, que diferencia a los diferentes lectores implícitos, pues uno de ellos sabe más que el otro. Iser (1978: 29) menciona los distintos efectos que puede tener en el mismo lector real dos lecturas temporalmente distantes, sin que por ello implique dos estructuras parejas que permitan dos tipos de lector implícito en el mismo texto. En su discusión sobre la multiplicidad de lecturas de un texto (que lo hacen ‘sobredeterminado’; Iser 1987a: 86) habla del ‘espectro semántico’ inherente a todo texto literario.

Como Iser, tampoco Caracciolo (2014b: 123) contempla la posibilidad de una lectura completa que haga corresponder el lector implícito al empírico, porque la experiencia que obtiene el lector de un texto –basada en su fondo experiencial– siempre sobrepasará la experiencia que le atribuye a un personaje. En el acto de lectura, el lector identifica primeramente una experiencia ficcional, y a partir de la incorporación de su propia experiencia pasada en la interpretación de esa experiencia que identifica, se dispone a atribuir una conciencia. La experiencia que se produce en el encuentro entre lector y texto, así como la atribución de una conciencia nunca pueden llegar a equivalerse completamente, aun cuando esta conciencia se active (el máximo grado de cercanía entre la conciencia del lector y la ficcional). En otras palabras, la experiencia extraliteraria con la que un lector compara

⁶² “The implied reader gets the allusions, follows out the allegory, and fills in the gaps”.

(“simula”, dirá Caracciolo) la experiencia que ahora identifica en el texto siempre sobrepasará a ésta. La afirmación de Caracciolo de que un lector concreto nunca puede llegar a activar la conciencia de una manera totalmente satisfactoria implica su reconocimiento –aun indirecto– de la existencia de unas normas implícitas que estructuran la obra, al lado de su lector concreto.⁶³

En relación al lector empírico como instrumento analítico tenemos dos objeciones generales. En primer lugar, la relevancia de la base empírica de la obra de Caracciolo y la de Iser en sus obras teóricas; y en segundo lugar, las implicaciones de validez y relevancia de lectura que puede conllevar la consideración de un lector empírico. Pero ¿qué problemas entraña un modelo de lectura que no tiene base empírica? Este es uno de los inconvenientes que destaca la crítica de ambas teorías (Caracciolo 2014b: 206; Popova 2014: 3),⁶⁴ del que se han defendido ambos (vid. Caracciolo 2014b: 12, 13). Ambos aducen (2014b: 12) que la necesidad de plantear un sistema teórico sobre el que *posteriormente* basar un estudio empírico es más apremiante que el orden inverso, partir de un estudio empírico sobre el que abstraer una teoría. Por su parte, Caracciolo añade que la clasificación de todos los efectos y estructuras proveniente de la enorme diversidad de las reacciones de los receptores sería una tarea abrumadora (si no imposible). La segunda objeción sobre la adecuación de un lector empírico se refiere a la relevancia de unas lecturas sobre otras, una cuestión imprescindible para evitar la arbitrariedad e incongruencia de las interpretaciones concretas. En este sentido, la crítica Beata Agrell (2009: 20) nos advierte del carácter inherentemente contradictorio del acto de lectura, que por una parte ofrece estructuras textuales fijas, mientras por otra parte, ofrece tal libertad al lector que puede tomar su propio rumbo y permitir en que el lector lea sólo ‘entre líneas’, sólo de manera literal, o simplemente basándose en valoraciones particulares. La multiplicidad de lecturas puede conducir a lo que Iser llama “la arbitrariedad subjetiva de la comprensión” (1987a: 49), y puede contrarrestarse buscando una lectura que se mueve entre lo totalmente personal y la lectura absoluta y cerrada hecha en aras del objetivismo, que se proponga ser una lectura modelo. Para evitar la lectura personal, Iser (1978: 49) propone acudir a la relación entre el lector y el texto para refrendar la postura de una lectura, alcanzando así la ‘intersubjetividad’. Basándonos en Iser, entendemos como lectura ‘intersubjetiva’ aquella que se basa en juicios de valor que parten de criterios y procedimientos textuales (que Iser y Caracciolo llaman ‘instrucciones’) presentes en la obra en cuestión, de los que también partirían otras lecturas, aunque éstas llegaran a diferentes conclusiones. Dice Iser (1987a: 52):

⁶³ También apunta hacia la imposibilidad de conocer una conciencia ajena en primera persona.

⁶⁴ Consideramos la aseveración sobre la falta de empirismo del modelo de Caracciolo como discutible, ya que su obra se apoya en investigaciones empíricas de la psicología cognitiva y la psicolingüística (vid. Caracciolo 2014b: 13).

Un texto literario contiene **indicaciones verificables de carácter intersubjetivo** que permiten destacar su sentido, que como sentido constituido es capaz de motivar muy distintas vivencias y consecuentemente las correspondientes valoraciones diversas.

El sentido proviene primariamente, por lo tanto, de las señales del texto. La ‘intersubjetividad’ en Caracciolo (‘intersubjectivity’; 2014b: 142-144) se refiere, por su parte, a la interacción entre la conciencia del lector y la del personaje, que el lector conforma al hilo de su lectura. Si para Iser, la parte relacional de la *intersubjetividad* se refiere a los lectores, la de Caracciolo se refiere a la mente del lector, por un lado, y la ficcional del personaje, por la otra. En este sentido, la intersubjetividad iseriana se orientaría horizontalmente, mientras la de Caracciolo lo haría de manera transversal.⁶⁵

En el modelo de Caracciolo, el lector *vierte* las experiencias en el texto, con lo que la valoración del mismo provendrá en principio de su conexión o desconexión con la conciencia atribuida en el acto de lectura. Podríamos colegir que, según su modelo, cualquier lectura que active una conciencia es admitida como legítima, lo que puede conllevar interpretaciones basadas en la subjetividad. ¿Cómo alcanzar la intersubjetividad si cada realización del lector es válida? La obra de Caracciolo deja abierta esta cuestión (2014b: 206):

Many key questions remain open, particularly with regard to the problem of **validation** (how does one move from textual design to experiential structures?), **intersubjective corroboration** (how do we handle differences across readers?), and the divide between unconscious cognitive processing and experience (how can scientific psychology contribute to the study of experience?).

Tanto la cuestión de la “validación” de la experiencia de un lector concreto en relación el texto, como el imperioso interrogante sobre los medios que garantizan una lectura intersubjetiva quedan, pues, sin explicación en la obra de Caracciolo. Según nuestros presupuestos, el análisis de un texto literario no admite *cualquier* experiencia que el lector incorpore en el acto de lectura, sino que tendría que basarse en las características del texto, como propone Iser. En este sentido, la validación de las lecturas individuales podría refrendarse con ayuda del lector implícito.

En el presente estudio partiremos de nuestra lectura particular de las obras de Hernández, pero también trataremos de visibilizar las señales textuales y los vacíos de lectura que podrían llevar a otro lector a comprender el texto de otra manera, aspirando a mostrar el potencial de lectura de las novelas. En algunos casos generales, hablaremos de un lector empírico que

⁶⁵ En el sentido de ‘cognición social’, la ‘intersubjetividad’ también se refiere a la relación entre varias mentes ficcionales entre sí, como hace la obra de Palmer (2004: 5, 162; 2010: 41).

estimamos siempre a partir de nuestra propia experiencia. A los fines de alcanzar una validez medianamente ‘intersubjetiva’, la modalidad empírica del lector nos llevará a inclinar la balanza del análisis más hacia el texto y menos hacia nuestro fondo experiencial, configurando nosotros mismos un lector implícito de las obras de Hernández. Como señala García Landa (2010: 69), “al ser el lector implícito una construcción interpretativa, quizá cada lector o cada crítico lo construya un tanto a su manera”. Nuestra concepción de lector constituye, por tanto, la negociación de los dos acercamientos empírico e implícito.

2.6 La locura en las obras narratológicas

Ya la obra de Todorov (2005 [1970]) sobre la literatura fantástica le dedica alguna atención a la locura como instrumento que crea una ambigüedad que dice definir al género (2005: 32 y ss. [1970]). Posteriormente, fue Ponnau (1997) quien trató el tema extensamente, analizando las figuras, temas y poética de la locura en la literatura fantástica. Sobre la literatura y la locura se han publicado varias monografías. Así, tenemos el estudio de Feder (1980) sobre las representaciones del ‘loco’ y sobre la locura como motivo, con la que entronca la que editan Saunders y MacNaughton (2005), si bien estas autoras dedican también atención a la relación entre locura y escritura, y a la literatura sobre la locura como instrumento para entender mejor la enfermedad mental. Se diferencia de las anteriores el estudio de Felman (1987) por su discusión de la literatura y la locura a partir de la filosofía y el psicoanálisis. La obra de Sass (1998), más abarcadora, sistematiza las manifestaciones artísticas de la edad moderna bajo la luz de un tipo de locura, la esquizofrenia.⁶⁶ Por su parte, el estudio de Thiher (2002) supone un análisis diacrónico sobre las imágenes de la locura vinculadas a la medicina y la literatura, tanto en casos de autores enfermos, como en la representación de la locura en sí.

En el presente trabajo tendremos en cuenta las obras sobre la locura en narrativa que atienden a sus aspectos narratológicos. Por desgracia, no son muchos los estudios de este tipo, de lo que se lamentan Bernaerts, Herman y Vervaeck (2009: 285) en la introducción al número 43:3 de la revista *Style*, enteramente dedicado a la relación entre locura y narratología. Tomaremos esta revista y otros dos acercamientos que pueden resultarnos productivos en nuestro análisis por su relación con estrategias que aparecen en nuestro corpus. Mientras los artículos de *Style* se ocupan, por lo general, de la atribución de la locura y sus estrategias textuales, un segundo estudio, de Caracciolo (2016b) se centra en las reacciones de los lectores ante la locura del personaje; mientras que el tercer acercamiento, el de las obras de Riggan (1981) y Fludernik (1999), ponen en relación la locura con la falta de fiabilidad narrativa.

⁶⁶ Esta obra se ha traducido al castellano como *Locura y modernismo: la esquizofrenia a la luz del arte, la literatura y el pensamiento modernos* (2014).

Los estudios de *Style* parten de la representación del pensamiento, la caracterización, la focalización y la estructura temporal de las obras narrativas que examinan sus autores. Su foco de interés es la relación entre la locura y las inestabilidades narrativas, así como las estrategias textuales que pueden despertar la curiosidad, el suspense o la sorpresa (Bernaerts, Herman, y Vervaeck 2009: 286). El estudio de Palmer (2009) acerca de las atribuciones de la locura de un personaje de la novela *Enduring Love* conecta la asignación de la locura con la imposibilidad de atribuir otro estado mental a un personaje (Palmer 2009: 296):

Saying that behavior is obsessive, mad or insane is saying that it is unattributable –it is not possible to attribute reliable motives, reasons and intentions for actions, and so other explanations must be found. **When the unusual attributional process does not work, the default explanation is: “he must be mad”**. In Porter Abott phrase, mad people have *unreadable minds*.

Cuando la asignación de una conciencia a un personaje no conlleva una respuesta satisfactoria, el lector acude, según Palmer, a la locura, adonde llega por eliminación de las otras posibilidades de asignación. Esta lectura tiene mucho que ver con la que sostiene Caracciolo (2016) sobre la ‘extrañeza’ de un lector ante un personaje cuya perspectiva difiere radicalmente de las expectativas construidas, que veremos más abajo.

Tendremos en cuenta también el estudio de Biebuyck (2009: 322-340), sobre el lenguaje figurado del protagonista de la novela *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, que contempla el peculiar idiolecto del personaje narrador como la creación de un nuevo lenguaje, que compararemos con *PMR*, una de las novelas de nuestro corpus con rasgos similares. Nos serviremos también del artículo de Jongeneel (2009: 341-356) sobre un relato de Sartre, donde el estudioso encuentra que la focalización variable y la alegoría están al servicio de plasmar la locura del protagonista, ofreciendo una imagen de la locura como pérdida de voluntad y libertad, una visión diametralmente opuesta a la sublimación de la enfermedad mental de los surrealistas.⁶⁷ Las reflexiones de Hoffman (2009: 357-372) sobre la temporalidad de *Sudden Times*, que genera una serie de repeticiones a raíz de la locura del personaje, llevan a la estudiosa a referirse a ellas como ‘tartamudeo mental’. Los episodios que regresan a la mente del personaje, aquejado de paranoia, afectan a la narración, y lo consideraremos en nuestro estudio de la temporalidad en las novelas.

Caracciolo (2016b) analiza las estrategias textuales de atribución de la locura al tipo de narrador que él considera “extraño” (“strange”) –porque provoca la extrañeza que define a la ‘disonancia cognitiva’ (‘cognitive dissonance’ 2016b: 33)– en las novelas *The Fight Club* y

⁶⁷ Para la locura en el surrealismo, *vid.* sin embargo, el estudio de Thiher (2002: 263).

American Psycho.⁶⁸ En las distintas lecturas de estas obras, el estudioso clasifica varios tipos de reacciones en una ‘lectura categorizadora’ (‘categorized reading’; 112), que explica la obra desde la categoría temática de la enfermedad mental; y una ‘lectura generalizadora’ (‘generalizing reading’), donde los lectores recurren a explicaciones de la obra desde un punto de vista global, obviando otros temas como la locura, o interpretándolos como medio para llegar a la lectura. De esta diferenciación nos serviremos en el análisis. Del mismo modo, la ambigüedad sobre los acontecimientos narrados, que genera una duda en el lector respecto a su veracidad. Caracciolo (2016: 81) identifica en este caso dos tipos de narrativa, las ‘narrativas capciosas’ (‘mind-tricking narratives’), que acaban resolviendo el enigma; y las ‘narrativas desconcertantes’ (‘mind-baffling’), cuya duda persiste y nunca se resuelve en el texto. Nótese que este binomio que distingue dos subgéneros se encuentra también en la obra de Todorov, cuando, basándose en el parámetro de la disipación de la duda, diferencia la literatura fantástica de la maravillosa (Todorov 2005: 24).

Los últimos dos estudios mencionados estudian la locura y el personaje ‘loco’ desde la no fiabilidad narrativa, que estudiaremos más abajo y en el análisis. La obra de Riggan (1981) se centra en varios personajes que considera portadores de discursos no fiables cuando ejercen de narradores en primera persona: el pícaro, el loco, el payaso (‘clown’) y el inocente (‘naïf’). El loco es para el crítico inherentemente no fiable debido primeramente a su incapacidad de distinguir entre su mundo interno y externo; y también por la inconsciencia de sus contradicciones. Al comparar los narradores en primera persona de Dostoievski, Gogol, Fowles o Poe, Riggan menciona como rasgo definitorio de estos personajes su progresivo aislamiento con respecto a los demás personajes y al mundo que los rodea, y la irrupción gradual de su mundo imaginado en la narración (Riggan, 142):

Reality of the outside world disintegrates (or has already crumbled by the time of narration), and the narrator’s world gradually comes to consist of nothing more than the feverish imaginings and distortions of his own psyche.

La desaparición de la realidad ‘externa’ del personaje es una de las estrategias textuales que pueden guiar al lector a detectar la presencia de la no fiabilidad en este tipo de narraciones, dice Riggan. A ellas añade la incongruencia de sus juicios y la muestra evidente de valores éticamente ‘inaceptables’.⁶⁹

⁶⁸ El estudioso parte de los términos que los lectores han escrito sobre la locura de estas obras y advierte que las referencias a la locura del personaje varían en ambas obras, de amplia representación en la segunda, y pocas menciones en la primera.

⁶⁹ Esta idea subyace al sentimiento de ‘extrañeza’ (‘strangeness’) del lector a partir de un personaje que no responde al comportamiento esperado porque choca con la perspectiva del mundo del mismo lector, como ya hemos visto en Caracciolo (2016).

A la falta de fiabilidad narrativa también se asocia el estudio de Fludernik (1999) sobre la locura, que pretende mostrar las estrategias textuales que llevan a un lector a interpretar al narrador como demente. Los rasgos principales que relacionan la locura del personaje con la narración son las “incompatibilidades” del discurso del narrador personaje, por una parte, y su comportamiento, por la otra:

[T]here is indeed an observable progression in the story, and it concerns the reader’s dawning and later unshakeable conviction about the narrator’s insanity. The textual clues for this process of interpretation are all related to the **systematic detection of incompatibilities between the narrator’s insistence on her own sanity (with one significant exception on p. 12) and her actual increasingly non-normative behavior.** (Fludernik 1999: 82)

La presencia de una actuación “no normativa”, que choca contra una declaración insistente de su cordura, está en la base de la interpretación del narrador personaje, según Fludernik. Como discutiremos en el análisis, la discordancia entre la imagen que tienen de sí mismos los narradores personajes les impiden observar las contradicciones en las que caen. La discordancia la consideraremos como una de las características del narrador no fiable.

2.7 Método de análisis

La manera concreta en la que hemos acometido nuestro estudio ha constado de dos fases complementarias en las que combinamos el análisis de la narración (narrador, tiempo y focalización y presentación del pensamiento) con el análisis de la expresión de la experiencia del personaje y su efecto en el lector. Lo novedoso de nuestro acercamiento radica en el acoplamiento de ambos análisis, así como en la utilización del modelo de Caracciolo (2014b), todavía no aplicado a ninguna obra sobre la literatura hispánica de nuestro conocimiento.

2.7.1 Estrategias textuales de expresión de la experiencia del personaje y de activación de la conciencia

El método de análisis que hemos adoptado se basa en la concepción de la lectura como oscilación constante entre el conjunto de ‘instrucciones semióticas’ (‘semiotic instructions’; Caracciolo 2014b: 47, 48) o indicios significativos que proceden del texto que leemos y nos ponen en conexión con nuestra propia experiencia como individuos, sea ésta de índole perceptiva, emocional, memorística o social, que Caracciolo divide por niveles de experiencia humana (ver 2.5). Su modelo nos ayudará a analizar la manera en la que el lector se involucra en la subjetividad del personaje, qué evidencias hay de esa subjetividad en la narración y qué efecto puede tener en el lector todo este proceso.

En 2.4 distinguíamos dos formas complementarias de acercarse a un texto: la ‘atribución de una conciencia’ al personaje, y la opcional ‘activación de una conciencia’. Por la primera entendemos el reconocimiento por parte del lector de que el texto se refiere a una experiencia de la cual deduce que hay una conciencia, mientras que en la ‘activación de una experiencia’ el lector llega a identificarse con él. La atribución de la conciencia puede tener lugar sin que tenga lugar la activación, pues no todos los lectores comparten experiencias con la conciencia que descubren en el texto, pero la activación de una conciencia siempre conlleva una atribución previa. Como veremos en el capítulo 3, las novelas del corpus contienen los elementos narrativos suficientes como para que el lector activara su conciencia, esto es, empatizara con ellos. Sin embargo, en el capítulo 4 analizaremos las estrategias que actuarán en contra de la activación, provocando entonces la desorientación y distanciamiento del lector hacia la conciencia del personaje.

Algunos conceptos que remiten a los indicadores textuales en la obra de Caracciolo que aparecerán en el análisis son, de más general a más concreto: las ‘pistas textuales’ (‘textual clues’) que guían al lector en su lectura; las ‘marcas o indicios de experiencia’ (‘experiential traces’)⁷⁰ que apelan al fondo de experiencias del lector; las ‘estrategias expresivas’ (‘expressive devices’), que transmiten una experiencia; y los ‘elementos desencadenantes de la activación de una conciencia’ (‘triggers of consciousness-enactment’), que impulsan al lector a empatizar con un personaje si sus experiencias coinciden.

Hasta ahora hemos hablado de dos elementos importantes en el acto de lectura, la experiencia y la conciencia. La primera se expresa en el acto de lectura y conduce a la atribución de la segunda, que puede llegar a activarse si el lector empatiza con la conciencia del personaje. ¿Pero qué indicios textuales apelan a la experiencia del lector y cuáles fomentan la identificación con el personaje? Empecemos por la expresión de una experiencia, para posteriormente hablar de los rasgos textuales que posibilitan la activación de una conciencia (ver 2.4). A las estrategias que expresan una experiencia no se les dedica mucha atención en la obra de Caracciolo, como lamenta Ryan (2016: 383), que podrían haber estado más enfatizadas a lo largo del libro. Pero el autor sí expone de modo explícito, aunque general, las estrategias que considera más frecuentes desde varios puntos de vista (Caracciolo 2014b: 41 y ss.).

Distinguimos cuatro estrategias expresivas de una experiencia. Las primeras, que pertenecen a la fábula, suscitan emociones que afectan al lector por tratarse de un sentimiento universal, como repulsión o miedo, o porque casa con su modo (cultural, personal) de ver el mundo. En

⁷⁰ Definidas por Caracciolo como las huellas que despiertan los restos sensoriales que han hecho mella en el lector después de que éste las haya experimentado muchas veces antes: “It [las ‘marcas de experiencia’] triggers the sensory residue left by a large number of past occurrences” (2014b: 46).

las novelas del corpus, algunos pasajes escatológicos de *PMR* pueden resultar repelentes para el lector, así como otros pasajes de *LIN* y *EM* pueden despertar miedo, o bien, en cualquiera de las tres novelas, sentimientos de pena por cada uno de los protagonistas, pues tratan de una experiencia a menudo miserable. Ya vimos cómo uno de estos sentimientos, el de compasión, era tratado como reacción de distancia con el personaje en un grado mayor que la empatía. Una función no inhabilita la otra, sino que los indicios de experiencia en una novela pueden provocar compasión hacia el personaje, y con ello, distancia.

Los indicios de experiencia también se localizan en el discurso, como la actitud (de pesar, arrepentimiento, orgullo, nostalgia) que muestra un narrador hacia lo narrado, que se refuerza cuando narra su propia historia. En *EM* y *PMR*, los personajes cuentan su propia historia y manifiestan un sentimiento con sus evaluaciones hacia el pasado, invitando al lector a reconocer su experiencia. Ernesto y Gontrán tenderán a reafirmar las decisiones tomadas en su juventud, a pesar de que resultaran erradas y devinieran en episodios no siempre favorables. Un tercer tipo de indicio lo constituye el típicamente literario, como las marcas de estilo (formas lingüísticas o creativas inusuales) que indican la presencia marcada de una subjetividad y apelan a la experiencia del lector despertando su afecto, asombro, desagrado, etc. En nuestro corpus, lo veremos por ejemplo en el característico idiolecto de Gontrán, en *PMR*, que afectará además al discurso del otro narrador de la novela, el heterodieético (*vid.* 4.3.4.3). Por último, un indicio expresivo que distingue Caracciolo se encuentra en la estructura narrativa, especialmente las alteraciones temporales, esto es, la diferencia entre el tiempo del relato y de la historia, que puede provocar suspense, sorpresa o curiosidad,⁷¹ porque el relato queda sin terminar y es retomado (o no) en otra ocasión (Caracciolo 2014b: 44). También en las novelas del corpus tendremos ocasión de ver cómo afectan al lector los cambios en la temporalidad (ver 4.2).

Tras haber ubicado las fuentes de experiencia en la lectura de un texto, procedemos a describir el procedimiento de activación de una conciencia, que tiene lugar cuando las expresiones de experiencia comulgan con la experiencia del lector y además se orientan más explícitamente a la conciencia del personaje. La figura que ofrecemos a continuación contiene los elementos básicos que impulsan la activación de una conciencia:

⁷¹ Que Meir Sternberg considera los tres elementos universales de la narrativa ('narrative universals'; Caracciolo 2014b: 44).

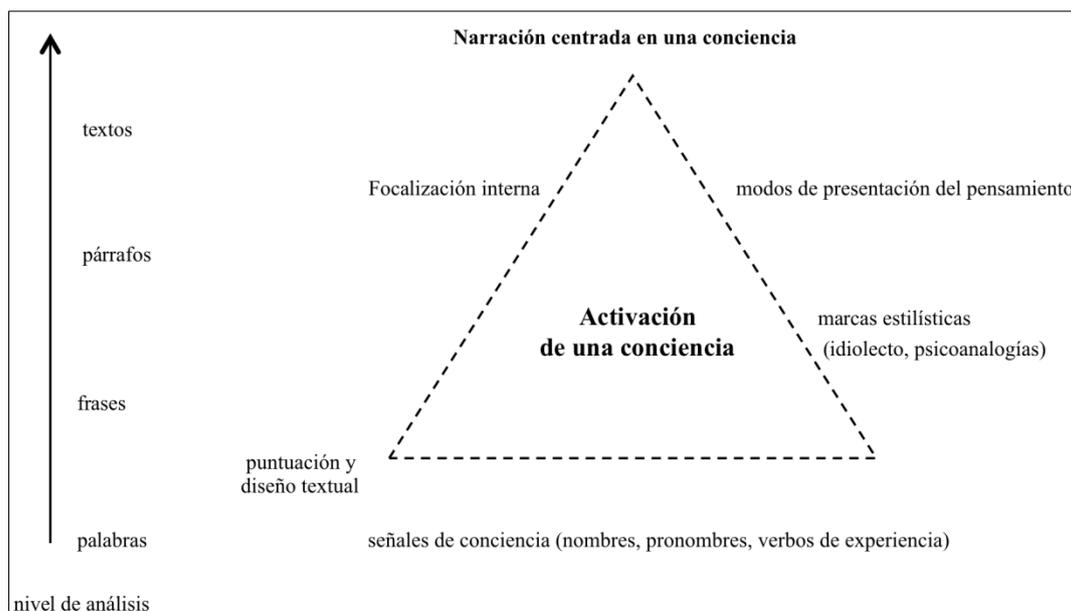


Figura 2. Elementos que fomentan la activación de una conciencia ('triggers of consciousness-enactment', basado en Caracciolo (2014: 126), nuestra traducción)

En la parte izquierda de la figura⁷² observamos una flecha que indica a qué altura del texto pueden apreciarse las estrategias recogidas en la parte derecha de la figura, alrededor del triángulo. Las señales de conciencia, por ejemplo, son susceptibles de aparecer ya en una serie de palabras, mientras que otros fenómenos como los modos de presentación del pensamiento de Cohn precisan de la extensión del párrafo para ser considerados en el análisis. En el escalón más bajo del triángulo se encuentran las palabras, nombres propios, pronombres y verbos de experiencia ('ver', 'pensar', etc.), presentes en todas las narrativas, que apuntan a la existencia de una experiencia, mientras que al ir ascendiendo nos encontramos con marcas expresivas que necesitan un espacio narrativo mayor para ser identificadas, como la puntuación y la disposición gráfica. Sin embargo, la puntuación y el diseño gráfico requerirían, según nuestra consideración, mayor espacio textual que un lugar entre la palabra y la frase, alcanzando la extensión de la frase. Del mismo modo, los marcadores estilísticos como el idiolecto del personaje no los consideramos, como hace Caracciolo, en un plano inferior a la focalización interna, sino que los colocaríamos al mismo nivel que los modos de presentación del pensamiento. Estos modos podrían, del mismo modo, aparecer en una sola

⁷² Los conceptos originales rezan del modo siguiente. En lo concerniente al nivel de análisis ('level of analysis'), en la parte izquierda de la figura, de arriba abajo tenemos: 'texts'; 'paragraphs'; 'sentences'; 'words'. En la parte superior del triángulo, 'consciousness-focused narration', y alrededor del triángulo, de arriba abajo y de derecha a izquierda: 'internal focalization'; 'Cohn's modes of thought presentation'; 'punctuation and layout choices'; 'Stylistic markers (psychoanalogies, character's idiolect)'; 'consciousness tags (names, pronouns, experience verbs'.

frase⁷³ (como un pasaje de pensamiento indirecto o de contagio estilístico). Entendemos también que los elementos alrededor del triángulo no poseen la misma importancia para la activación de una conciencia, sino que la focalización interna o los modos de presentación del pensamiento suponen una mayor atención a una conciencia que, por ejemplo, el uso de nombres propios o pronombres. ¿Cómo consideraremos entonces que el lector puede activar una conciencia en su lectura de las novelas del corpus? En este trabajo, uno de los elementos que han prevalecido en las obras del corpus ha sido la focalización interna, sin la cual los otros elementos no conducirían por sí solos a la activación de la conciencia. Aunque la focalización interna no es el único tipo de focalización que vemos en las novelas, es prominente en todas ellas.

Este triángulo ha sido la base de nuestro análisis, y recoge muchos de los elementos que invitan al lector a identificarse con el personaje, pero cabe matizar dos cosas. En primer lugar, que sólo la acumulación de varios elementos pueden llevar a la activación de la conciencia. En segundo lugar, para que un lector active una conciencia a partir de estos elementos, tiene que tener cierta afinidad con la conciencia que identifica en el texto. Eso implica que las estrategias que hemos identificado nosotros como desencadenantes de la activación de una conciencia pueden o no posibilitar la activación en otro lector.

La conjunción de los elementos descritos en la figura, situados en niveles diferentes, derivarían en una ‘narración centrada en la conciencia’ (‘consciousness-focused narration’; Caracciolo 2014b: 126). Aquí observamos un problema de límites, porque al referirse a una “acumulación” o “conjunto” de elementos que se dan en una narración, podemos preguntarnos cuántos elementos requiere una narración –y a qué nivel(es) pertenecen– para ser considerada como ‘centrada en la conciencia’. Ante esta vaguedad tomaremos el marbete como situación ideal de una narración, pero que nunca llegaría a completarse porque su plenitud implicaría la existencia –y su demostración– de un lector cuya experiencia casara *íntegramente* con todos y cada uno de los rasgos que figuran en el diagrama.

Las técnicas de presentación del pensamiento de Cohn las presentamos en el capítulo siguiente, en el análisis narratológico de las novelas. Aquí podemos avanzar que su sistema difiere del de Caracciolo principalmente en que no incluye la experiencia del lector como generadora de significado a partir de la narración, ya que para Cohn la conciencia se reduce a los momentos explícitos de pensamiento del personaje.

⁷³ Él mismo sitúa los verbos de experiencia en el nivel de la palabra (Caracciolo 2014b: 126).

2.7.2 Procedimiento y justificación

Nuestro acercamiento a las novelas ha conestado de dos fases. En una primera fase textual, que partía de la narratología de Genette y Cohn, analizamos la voz narrativa, el orden temporal y la focalización. Como los pensamientos de los personajes ocupan un importante espacio en la novela, estudiamos también las técnicas para su presentación. Este primer análisis lo recogemos en el capítulo 3 y atiende a cada novela por separado. Esto nos ha permitido encontrar algunas estrategias comunes a las tres novelas, y algunas que caracterizan a cada obra. Como revelaremos entonces, este primer acercamiento confirma que la construcción de las obras se orienta a resaltar la conciencia del personaje, lo que facilita su activación por parte del lector.

En una segunda fase tomamos como herramienta el triángulo de Caracciolo descrito en la sección anterior. Este segundo acercamiento evidencia la acción de varios mecanismos textuales que pueden complicar los efectos de la activación de la conciencia del personaje, porque la atención dotada a la conciencia de las novelas que muestra el capítulo 3 se expresa de manera ambigua. Las estrategias narrativas, que hemos hallado en una, dos o las tres novelas, permiten varias lecturas respecto a quién habla (el narrador o el personaje), cuándo tienen lugar los acontecimientos narrados (en el pasado del personaje, en el presente del personaje o en el presente del narrador), cuál es la índole de estos acontecimientos (percibida, imaginada, soñada), y qué instancia percibe (el personaje o el narrador). Todas estas cuestiones pueden aglutinarse en torno a tres categorías básicas: las relativas a la voz narrativa, las relativas a la temporalidad, y las que se acogen bajo la focalización, como detallaremos en el capítulo 4.

La práctica concreta del análisis parte de manera deductiva de la exposición de un problema que ejemplificamos con fragmentos extraídos de una, dos o las tres novelas. La estructura combinada de las tres novelas nos permitirá saber qué técnicas comparten y cómo influyen éstas en la expresión de la experiencia de los personajes y en la activación de su conciencia. Dentro de los ejemplos empleados, las secuencias examinadas más de cerca estarán numeradas, y, entre ellas, destacaremos en letra negrita las más relevantes.

De entre las obras narratológicas a las que hemos aludido en el capítulo teórico, la de Cohn (1978) estudia las particularidades concretas de una narración en los pasajes de referencia estrictamente mental, y prescinde casi completamente del lector que recibe y concibe la obra. Por eso, aunque nos servirá para analizar las técnicas de presentación del pensamiento, la obra de Cohn por sí sola nos resulta fragmentaria, debido a su estricta dedicación a los pasajes mentales, que correría el riesgo de reducir las posibilidades de análisis. Por ello la emplearemos en conjunción con el modelo de Caracciolo.

La obra de Palmer (2004) estudia la atribución de la conciencia del personaje (no su ‘activación’) desde la acción, teniendo en cuenta los motivos, intenciones que lo llevan a tomar la decisión de actuar. A pesar de que examina los procesos psicológicos del personaje, al no tener en cuenta la experiencia del lector, su perspectiva reside únicamente en las marcas del texto. Del mismo modo, su acercamiento tiene en cuenta las otras mentes en contacto con la mente del protagonista, en una perspectiva orientada hacia lo social (que él mismo denomina ‘externalista’, 130) e intermental, un rasgo que en nuestras novelas está casi ausente, pues se centran en la experiencia concreta de tres personajes individuales.

Para incluir al lector, podríamos adoptar el modelo que presenta la obra de Monika Fludernik (1996) de narratología natural, pero la consideramos una herramienta poco adecuada para unas novelas cuyo universo narrativo no siempre se ajusta a parámetros considerados por Fludernik como ‘naturales’ o miméticos.⁷⁴ En este sentido, las dos obras que dedican mayor atención al lector de la conciencia en narrativa son la de Zunshine (2006) y Caracciolo (2014). A la obra de Zunshine, ilustrativa y esclarecedora en cuanto al rol del lector y la teoría de la mente, le ocurre lo contrario que a la obra de Palmer, pues no dedica apenas atención a las marcas textuales que promueven la interpretación, sino que su foco está casi totalmente en el lector. Eso hace que tampoco se adecue a nuestros objetivos. Por eso creemos que la sistematización del modelo de Caracciolo, su consideración del proceso de lectura y de interpretación de un texto como cambiante y la inclusión de indicios que pueden despertar en el lector determinadas reacciones lo convierten en la alternativa más apta para el análisis de las obras del corpus.

⁷⁴ Las voces críticas hacia la ‘narratología natural’ de Fludernik (Alber et al. 2010; Caracciolo 2014b; Richardson 2015; Alber 2016) han destacado precisamente una excesiva tendencia a utilizar parámetros del mundo real para explicar todo tipo de narraciones. Sin embargo, la narrativa de ciencia ficción, la literatura experimental, o textos de distinta índole que trastocan la temporalidad o subvierten otros elementos narrativos, no siempre responden a un modelo que podamos comparar con nuestro mundo extraliterario, y por tanto requieren un tipo de lectura basada principalmente en la propia lógica que crean. A este tipo de metodología la denominan estos críticos como ‘no natural’ (‘unnatural’; Alber et al.).

3. Para una lectura a conciencia: características narrativas básicas de las novelas

Tras haber presentado el método de análisis del presente trabajo, nos centraremos en este capítulo en el análisis de cuatro aspectos narrativos de las tres novelas: el narrador, la temporalidad, la focalización y la presentación del pensamiento. Este primer acercamiento a las novelas tiene dos propósitos fundamentales. En primer lugar, nos ayudará a singularizar las novelas y conocer su funcionamiento textual particular. En segundo lugar, sentará las bases para el estudio ulterior de los procedimientos textuales que pueden ayudar a crear la incertidumbre en el lector.

En este capítulo observaremos que la construcción de las tres novelas está orientada hacia la exposición de las interioridades y percepciones del personaje tal como él las siente, sin apenas elementos narrativos que desvíen la atención de su vida íntima. En primer lugar, la narración de las obras expone la historia del personaje sin intervenciones enmendadoras o complementarias del narrador, cuya consecuencia puede derivar en que los acontecimientos que despiertan sospechas en el lector sobre su coherencia no obtienen confirmación o refutación en la instancia narrativa. Veremos también que las obras no muestran un orden cronológico en la presentación de lo narrado; están contadas desde el punto de vista del protagonista, revelando repetidamente sus interioridades. En línea con las prácticas literarias de la época en la que escribe Hernández, el análisis de la narración de las novelas manifiesta en este capítulo una unión entre la narración y la historia, donde el narrador va a coaligarse con el personaje, ofreciendo la visión de mundo de éste, con escasos pasajes autoriales casi exclusivamente dirigidos a la crítica de las instituciones (especialmente visible en *PMR*).

La insistencia en mostrar la experiencia del personaje tal como él/ella la experimenta es un fenómeno fundamental para entender cómo se conforma la ambigüedad que lleva a la incertidumbre del lector, como apuntábamos en la introducción al presente trabajo. Ello se debe a que mientras las características de las novelas, centradas en la experiencia del personaje, fomentarán la activación de la conciencia, ésta correrá el riesgo de verse cancelada con la actuación de las estrategias que analizaremos en el capítulo 4.

3.1 Herramientas narratológicas propiamente dichas

A continuación pasamos a delimitar los conceptos del análisis que atañen a la propia narración, especialmente los que tienen que ver con la voz narrativa, la temporalidad y la focalización. Aparte de estas tres categorías fundamentales, incluimos el narrador no fidedigno, por su relevancia en las narraciones de *EM* y *PMR*; y las técnicas discursivas de Cohn (1978) para presentar la conciencia, que recogemos bajo el apartado de la focalización porque constituye una manifestación de focalización interna.

3.1.1 El narrador. La falta de fiabilidad narrativa

Uno de los criterios de selección de nuestras novelas ha sido la variedad de narradores. Así, mientras *LIN* está narrada en ‘tercera persona’, el narrador de *EM* es de ‘primera persona’, mientras *PMR* contiene pasajes de ambas personas. A lo largo del trabajo emplearemos los conceptos de ‘narrador’ y ‘voz narrativa’ para referirnos a la instancia textual reconocible de la que surge el discurso (Margolin 2009: 351).

Cuando remitimos al narrador emplearemos los clásicos términos de Genette (1989: 298) de ‘narrador heterodiegético’ para el que cuenta una historia sin formar parte de ella, y ‘narrador homodiegético’ para referirnos al narrador protagonista. Usaremos también en este caso ‘autodiegético’, pues en las novelas de nuestro corpus coincide la función del narrador que es personaje de la historia (‘homodiegético’) y que es protagonista (‘autodiegético’).

Otros conceptos para los tipos de narradores son ‘narrador en tercera persona’ y de ‘primera persona’ (que usan, por ejemplo, Cohn 1978; Fludernik 1993, 1996). Aunque esta distinción ha sido objetada (vid. por ejemplo Bal 1990: 127) en favor de los términos de Genette, el uso de ambas nomenclaturas es muy amplio dentro y fuera del área de la narratología. En el presente trabajo evitaremos la referencia a primera y tercera persona debido a que su distinción queda cuestionada por la homonimia verbal en las mismas personas del verbo en la obra *PMR*, como veremos en el análisis. Para ello, discutiremos con ayuda de las ideas de Fludernik (1996: 222 y ss.) y Richardson (1994) respecto al posible efecto desestabilizador que tiene el uso de pronombres de sujeto alternantes en la narración, un fenómeno que tiene lugar en *PMR*.

En cuanto a los distintos niveles diegéticos, seguiremos también aquí a Genette. Si el narrador se sitúa fuera de la historia, será ‘extradiegético’; mientras que si se incluye en ella será ‘intradiegético’ (en el corpus hay un solo nivel intradiegético). Hay un caso de transgresión de niveles en las novelas que implica la superposición del discurso del personaje y del narrador (o ‘hiperlepsis’), que discutiremos a partir de los estudios de la narración paradójica (Lang 2006; Meyer-Minnemann 2006).

La falta de fiabilidad narrativa en las narraciones homodiegéticas, las únicas de nuestro corpus cuyo narrador manifiesta claramente una subjetividad, la hemos considerado una estrategia textual que puede despertar la duda en el lector sobre los acontecimientos narrados, por eso su análisis aparecerá en el capítulo que sigue al presente. Sin embargo, nos parece más lógico incluir su discusión aquí, dentro del apartado del narrador.

Si reflexionamos, en primer lugar, sobre la narración homodiegética, asumiremos tarde o temprano que, como recuerda Catherine Hoffman (2009: 357), su relato implica para el lector la asunción de un impedimento, el de no poseer una visión global de los eventos narrativos. Sin importar la seguridad o confiabilidad del narrador, su relato tendrá siempre las

limitaciones de la parcialidad que conlleva la subjetividad. El narrador en primera persona supone, en este sentido, una “relatividad epistemológica” (Martínez García 2002: 216) que puede generar vacilación en el lector sobre la ‘objetividad’ o ‘totalidad’ de su relato. Tras la época de la novela realista de narrador omnisciente, dice Martínez García (*ibid.*), el nuevo narrador hace tambalear la sólida posición anterior, especialmente en las novelas que revelan las interioridades del personaje:

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.

Frente a la posición incontestable de un narrador omnisciente, el narrador que cuenta su vida expone su relato a mayor grado de duda porque constituye una perspectiva personal de los acontecimientos. La crisis del sujeto es, en efecto, una de los rasgos característicos de la literatura de los setenta en España, como aseguran Holloway (1999: 229 y ss.) y Afinoguénova (1999: LV), quien además resalta la importancia de la literatura para la teorización filosófica sobre el sujeto en la obra del filósofo español Eugenio Trías.

Nuestra concepción general de la no fiabilidad de un narrador está supeditada a la lectura global de una obra, como herramienta al servicio de un significado mayor. En las novelas de Hernández, los personajes narradores, Ernesto (en *EM*) y Gontrán (en *PMR*), reconocen sus propios fallos de memoria y conocen la existencia de otras versiones de su historia, pero defienden la fiabilidad de sus narraciones escudándose en que sólo ellos han podido vivir las peripecias que relatan. De este modo, y de manera indirecta, las obras proponen una discusión entre la ‘veracidad’ de los eventos relatados y la autenticidad de la experiencia, una oposición que se hace patente en la tercera de las novelas, *LIN*, donde la “mentira” se convierte en un motivo, como veremos a la luz de nuestra discusión del narrador no fiable.

Desde que Wayne Booth acuñó el término de ‘narración no fidedigna’⁷⁵ (‘unreliability’) en 1961, han sido muchos los críticos que han tratado de delimitar e interpretar en qué consiste y cómo se reconoce o interpreta en un texto (Nünning 1999: 53). La falta de fiabilidad para Booth (1983: 158, 159), tiene lugar, *grosso modo*, cuando las normas del autor implícito no coinciden con las del narrador:

For lack of better terms, I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), *unreliable* when he does not. [...] It is most often a matter of

⁷⁵ Emplearemos indistintamente ‘no fiable’ y ‘no fidedigno’, pues ambos términos se usan en las traducciones al español de las obras narratológicas consultadas para referirse a ‘unreliable’ de Booth. Así, en Mieke Bal (1990: 97) se habla de ‘no fiable’, mientras en Martínez y Scheffel (2011: 139) se emplea ‘no fidedigno’.

what James calls *inconscience*; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him.

A partir de esta definición podemos preguntarnos acerca de lo que entraña exactamente el “autor implícito”; cuáles son sus “normas”, o qué indicios llevan al lector a sospechar de la fiabilidad del narrador. Una pregunta añadida es qué caracteriza exactamente a un narrador no fiable: ¿es la incapacidad de narrar coherentemente los eventos narrados, o la de interpretarlos? Ante esta encrucijada, Nünning (1999: 56 y ss.) distingue dos definiciones de narrador no fiable: por una parte, la que se refiere a la coherencia del relato, y por otra, la que implica una distancia (moral, ética) entre las normas del autor implícito y las del narrador. La primera consiste en trastocar la representación de los eventos narrativos, mientras que la segunda consiste en juzgar esos hechos de manera incongruente, ejemplo este último al que Cohn llamará ‘narración discordante’ (‘discordant narration’; 2000). En todo caso, en una narración no fiable existe una información que no se ofrece explícitamente, que Booth ilustra con la idea de una comunicación entre el autor y el lector “a espaldas”⁷⁶ del narrador, para advertirle de que el relato que lee adolece de ciertas carencias que debe tener en cuenta.

Para situar nuestra postura y ulterior análisis, nos detendremos brevemente en los cuatro aspectos que juzgamos más debatidos dentro de la identificación de la no fiabilidad narrativa, a saber: la (in)conveniencia del autor implícito para su definición; el rol que ocupa el lector en la identificación de la falta de fiabilidad; la existencia de marcas textuales concretas que guían hacia la falta de fiabilidad; y la exclusividad o no de los textos homodiegéticos como no fiables.

En primer lugar, podemos preguntarnos por la necesidad de tener en cuenta a un autor implícito cuya función sería advertir al lector de los problemas del narrador, en el caso de la narración no fiable. Como hemos adelantado, consideramos la falta de fiabilidad como una técnica narrativa al servicio de la poética de una obra, y para ello no vemos la necesidad de recurrir a un autor implícito. Disentimos en este aspecto de otros acercamientos (Riggan 1981; Yacobi 2000; Zunshine 2006; Sternberg y Yacobi 2015), que consideran al autor implícito como categoría humanizada que media entre el autor real y el lector, y en quien recaen las cualidades supremas de omnisciencia, omnipotencia y “omnifiabilidad” (Yacobi 2000: 718). Aunque nos consta que puede ser ventajoso tenerlo en consideración (vid. Sternberg y Yacobi 2015: 431), para, por ejemplo, descargar el peso de la total fiabilidad en una figura ficticia que salvaguarde la autoridad del autor real—, la integración de un autor

⁷⁶ La conocida metáfora de Booth en su apartado sobre el “silencio autorial” (1983: 271-309) reza exactamente “a secret communion of the author and reader **behind the narrator’s back**” (Booth 1983: 300). Ha sido adoptada por algunos críticos (como Riggan 1981; Rimmon-Kenan 2002) y criticada por otros a causa de su vaguedad (Nünning 1999; Yacobi 2000). Las expresiones metafóricas en las definiciones sobre la no fiabilidad han sido criticadas por Nünning (vid. 1999), pero están presentes en estudios como el de Fludernik (1999: 93), que asegura que el lector debe encontrar “the figure in the carpet” para identificar la falta de fiabilidad narrativa, aludiendo al cuento de Henry James.

implícito no facilita necesariamente la interpretación no fiable de una narración. Como sugiere Nünning (2005: 92), la consideración del autor implícito corre el riesgo de implicar que el autor de una obra narrativa ha tenido una sola intención, inserta la obra en un determinado conjunto de normas éticas y morales, y por ello se sujeta a una sola interpretación correcta. En este sentido, nos acercamos a los presupuestos de Yacobi (2000: 713) cuando ve en la falta de fiabilidad una hipótesis que produce el lector para dar sentido a ciertas incoherencias que encuentra en el texto. En las novelas del corpus, veremos, ya en una primera lectura, que la locura de los personajes puede despertar una desconfianza en el narrador de manera inmediata, aunque argüiremos que esta primera reacción puede refutar la desconfianza o canalizarla hacia la experiencia del personaje.

En segundo lugar, otra de las cuestiones que define al narrador no fiable se refiere al lector: ¿hasta qué punto es determinante la contribución del lector para la consideración de un narrador como no fidedigno? La implicación del lector nos resulta decisiva para considerar a un narrador como no fiable, ya que entendemos su lectura como basada en las ideas evocadas en la historia que lee, pero también en su propia experiencia (extraliteraria, pero también como lector).⁷⁷ En este sentido, David Miall (2012: 42) considera la no fiabilidad narrativa como un instrumento óptimo para despertar la experiencia emocional en el lector. A partir de las reacciones emocionales, propone Miall, el lector puede dar sentido a la “incertidumbre” (“uncertainty”, 2012: 41) que surge de una narración potencialmente no fiable. Su tesis se contrapone a la de autores como James Phelan (2005) o la ya citada Yacobi (2000), donde los valores y creencias del lector –y no sus emociones– juegan un papel fundamental para dar sentido a las incongruencias que afloran del texto, que Yacobi contempla como un mecanismo de integración “perspectivístico” (2000: 714; vid. también Yacobi y Sternberg 2015: 434). En concreto, la teórica reconoce (2000: 714) cinco mecanismos “de integración” (siguiendo la clasificación previa de Sternberg, 1983) gracias a los cuales el lector da sentido a las incoherencias halladas en un texto: el genético, que tiene que ver con causas desafortunadas en el proceso de redacción o edición; el genérico, que tiene que ver con los rasgos que caracterizan a cada género en concreto (como la ambigüedad en cierta información en las novelas de detective); el existencial, que se relaciona con las normas que exige el mundo representado en la obra; el funcional, que explica las incongruencias del texto según su

⁷⁷ A pesar de que la acción del lector en la interpretación no fiable de una narración sea crucial, es preciso tener en cuenta que sus juicios varían con el tiempo y están sujetos a diferencias culturales, como indica Bruno Zerweck (2001: 157), basándose, entre otros, en el estudio de Vera Nünning ([1998] 2004). En este sentido, no podemos decir que la narración no fidedigna constituya un fenómeno exclusivamente dependiente del lector sin preguntarnos por el tipo de lector y la época en que se sitúa. Ciertas obras literarias han sido comprendidas de distintos modos a lo largo del tiempo, lo que afecta también a las consideraciones sobre el grado de fiabilidad de los narradores. Cohn (2000: 312) reconoce, por ejemplo, un patrón histórico de tres fases en la recepción de las obras caracterizadas por una narración “discordante” o que despierta suspicacias en el lector con respecto a la fiabilidad ideológica del narrador. La primera fase entiende la obra de manera literal; en la segunda comienza a causar sorpresa y recelo entre la audiencia, aunque no es una reacción generalizada; y la tercera fase supone una lectura consciente de la existencia de distintas interpretaciones de este tipo de obras con respecto al discurso del narrador.

temática o estructura interna; y el perspectivístico, o propiamente no fiable, que tiene que ver con los elementos discordantes de la narración que el lector atribuye al narrador, focalizador u observador de la historia. En nuestro análisis del narrador no fiable (ver 4.1.2) constataremos que algunos de estos mecanismos que propone Yacobi se solapan o pueden funcionar conjuntamente en la integración de las incoherencias de un relato.

Los problemas que plantea la falta de fiabilidad de una narración equivalen, en cierto modo, a los que plantea la literatura en general, como asegura Miall (2012: 44): el lector reacciona ante una ambigüedad en el texto suponiéndola supeditada a un significado mayor, el de toda la obra. En la misma línea de Miall, creemos que la falta de fiabilidad no presenta problemas que esperan ser resueltos por el lector, sino sólo experimentados. En caso de duda ante la no fiabilidad de un narrador, Miall busca demostrar que el lector recurre a sus propios sentimientos, donde encuentra experiencias similares que le ayuden a entender lo leído y que provocarán el cuestionamiento de sus propios valores o ideas a partir de las que propone el texto. Cuando el lector tiene acceso a la frustración de Ernesto o Gontrán ante la incompreensión de los hechos que vive/ha vivido, puede empatizar con él y asociar sus incongruencias al crítico estado en que se hallan los protagonistas, y que ellos mismos reconocen ocasionalmente. El papel del lector en una narración potencialmente no fiable pasa a ser entonces, no el de examinar la veracidad de la narración o desentrañar las lagunas de una narración falaz (como asegura que proponen Yacobi 2000; Phelan 2005), sino el de experimentar los titubeos o problemas que muestra el narrador y que están al servicio del objetivo mayor de la literatura, el de cuestionar lo establecido,⁷⁸ que en el caso de nuestro trabajo es la locura de los personajes.

El tercero de los puntos de debate sobre la no fiabilidad que queremos destacar tiene que ver con las estrategias que ayudan a interpretar una narración como no fidedigna. Se han planteado la existencia de indicios textuales concretos (sintácticos, morfológicos, léxicos)⁷⁹ que guían al lector para rastrear la falta de fiabilidad. De nuevo, aunque nosotros creemos que el lector puede encontrar significativas lagunas o partes incoherentes del texto que manifiesten la postura del narrador hacia su propio discurso, no sostenemos que pueda hablarse de palabras o frases específicas que expresen de manera absoluta la falta de fiabilidad del personaje, pues tal postura constituiría la negación de la multiplicidad de

⁷⁸ De todos modos, si la literatura constituye para Miall un modo de cuestionar los valores que de otra manera damos por sentados (2012: 45), él mismo está legitimando la postura de Phelan (2005) y Yacobi (2000), puesto que tiene lugar un encuentro entre los valores que evoca un texto y los que posee el lector, que es lo que precisamente defienden los críticos señalados.

⁷⁹ Nünning (1999: 65) propone una serie de indicadores sintácticos, morfológicos y léxicos a partir de los marcadores de expresividad que propone Fludernik (1993: 227-279). También Cohn (2000: 308) se refiere a dos indicios generales que se manifiestan en muchas de las narraciones que ella considera “discordantes” (aquellas en las que hay un contraste entre la narración y la historia; entre las palabras del narrador y lo que hay tras ellas). Estas dos marcas son la verbalización de las ideas del narrador de manera sentenciosa, en una estructura gramatical diferente a la que normalmente utiliza (normalmente en presente); y la verbalización de las ideas por medio de adjetivos o frases que expresan un juicio de valor sobre algo o alguien.

significaciones inherente a toda obra literaria, para volver a Miall (*op. cit.*). Concordamos con Yacobi (2000: 716; Yacobi y Sternberg, 2015: 434) cuando nos advierte del peligro de teorizar sobre posibles “pistas” (“clues”) *universales* indicadoras de falta de fiabilidad de un texto narrativo, abogando, en cambio, por prestar atención a la poética general de un autor – y a la obra concreta, añadimos nosotros – antes de proponer una solución generalizada.

Nünning (2005: 89-107) pone de relieve la “ironía dramática” (“dramatic irony”, *ibid.* : 102) que el lector detecta en una narración no fiable y que, esencialmente, lo hacen ver contradicciones entre las palabras y el comportamiento del personaje o incoherencias lingüísticas. En el caso de las obras de Hernández, tendremos que considerar las incongruencias de los dos protagonistas narradores, que tienen que ver con episodios que aseguran haber experimentado y que otras fuentes en la obra cuestionan esta versión. Sin embargo, notamos una diferencia entre la apreciación de esta ironía y la explicación de su uso y efecto en una novela. Como venimos abogando, a pesar de que haya características textuales que nos permitan una lectura no fidedigna, nos importa tenerla en cuenta como función para llegar a otra lectura más global de la obra, en nuestro caso en relación con la experiencia y la locura de los personajes. Por eso, la contraposición entre la “veracidad” de los eventos que narran los protagonistas de las tres novelas⁸⁰ y la de otros personajes puede llegar a considerarse un motivo recurrente, como ocurre en *LIN*.

También Hansén (2007: 242) toma la ironía como piedra de toque para el reconocimiento de la no fiabilidad. Algunos de los marcadores intra y extratextuales de una obra que pueden señalar el sentido irónico o no de una novela para con su protagonista, lo que dirigiría al lector hacia la consideración de su falta de fiabilidad llamando la atención sobre elementos paratextuales, como el título de una obra. Según Hansén, el título puede dar cuenta al lector de que la fiabilidad del personaje narrador es precaria (cfr. Riggan 1981: 143), como ocurre en la novela de Gogol, *Diario de un loco*, donde el título apunta a los problemas mentales del protagonista. Sin embargo, conviene recordar que hay otros factores que determinan la elección del título –sin ir más lejos, criterios mercantiles–, así como que el título de una obra no está exento de literariedad, lo que complica la propuesta de considerarlo como síntoma de la fiabilidad de una narración.

En concreto, en las tres novelas que analizaremos en este trabajo, interpretamos los títulos como un modo de resaltar desde el inicio la experiencia del personaje. Entendemos “La ira de la noche” como remitente a la impresión de Walia en la noche en que percibe que su padre yace con Draga, acontecimiento que provoca su furia y que pervivirá en ella. Pero la oscuridad de la noche la han asociado otros críticos, como Cabrera (1978: 178, 179) y Ruiz Avilés (2000: 164) a la locura de la protagonista, como contraria a la luz de la razón, lo que también resalta su experiencia. En cuanto a “Eterna memoria”, la cita paratextual que inicia la primera parte de la obra relaciona la expresión con un cántico que los soldados de *Doctor*

⁸⁰ En el caso de *LIN*, nos referimos brevemente a la narración intradiegetica de Walia.

Zhivago entonan en su marcha, aunque también la interpretamos como la insistencia del recuerdo que asedia a Ernesto de manera literal (el padre lo visita desde su muerte) y figurada (evoca constantemente su vida pasada), y como una referencia intertextual con la novela de Dostoievski *Memorias del subsuelo*.⁸¹ Por su parte, “Pido la muerte al rey” es la única de las novelas que expresa en primera persona la voluntad del personaje por ser ejecutado, aunque también puede remitir a su deseo de acabar con el monarca como consecuencia de su pasividad ante la reiterada petición de su súbdito. En todos los casos, los títulos aparecen fuertemente ligados a la experiencia de los personajes tal como ellos mismos la perciben, y no necesariamente con la marca del narrador.

Por último, en cuanto a la consideración de los relatos homodiegéticos como exclusivamente susceptibles de falta de fiabilidad, hemos de destacar que la mayoría de los estudios consultados mencionan tanto los homodiegéticos como los heterodiegéticos, si bien dos de las monografías consultadas se dedican sólo a los primeros (Riggan 1981; Phelan 2005). A pesar de que estas dos obras se dediquen a la falta de fiabilidad en las obras homodiegéticas, gran parte de los autores consultados (Nünning, Miall, Riggan, Phelan, Yacobi, Hansen, Zunshine, Cohn) mencionan la posibilidad de un narrador no fiable también en otras personas narrativas. Si consideramos que la falta de fiabilidad consiste esencialmente en una oposición entre la ideología del narrador y la historia que relata, tanto las narraciones heterodiegéticas como las homodiegéticas son susceptibles de ser no fiables.

Para la consideración de falta de fiabilidad en una obra literaria, creemos, en fin, que han de tenerse en cuenta varios factores, no solamente un lector que observe discrepancias en el discurso del narrador; ni tampoco la existencia exclusiva de indicadores textuales que garanticen una única lectura no fiable. Desde este punto de vista, Per Hansén (2007: 244) defiende la conjunción de factores como punto de partida en la teorización de la narración no fiable:

The question of who or what it is that determines the unreliability has persistently been asked, but with the desire for an answer that would apply to a single instance. Booth identified it as the implied author, Chatman as the implied reader, and Nünning the empirical reader. My suggestion is that all three of them are wrong and right at the same time. They are right in their identification, but wrong when they claim that the full responsibility is to be placed on their respective suspects. Theorizing unreliable narration will have to take as its departure that it is based on fundamentally different strategies.

Así pues, para analizar la falta de fiabilidad de las novelas de nuestro corpus, nos fijaremos fundamentalmente en las posibles discordancias de la narración en primera persona,

⁸¹ Sintomáticamente, y en paralelo con *EM*, la novela de Dostoievski también introduce un párrafo inicial que explica la ficcionalidad de la novela, como declara Riggan (1981: 120 y ss.). Otros elementos de esta novela, como el público ausente al que se dirige el narrador protagonista, están presentes en *PMR*.

atendiendo a las narraciones de sus personajes. Nuestra hipótesis es que cada uno de los narradores (Ernesto, *EM* y Gontrán, *PMR*) narra un relato justificativo de su conducta, porque dicen ser producto de circunstancias ajenas a su voluntad o influencia, lo que los lleva a su irremediable fin, la muerte. En el caso de la narración heterodiegética de *LIN*, nos fijaremos en la expresión de la experiencia de la protagonista en relación con la “mentira” que menciona la propia novela.

3.1.2 El orden temporal

El aspecto más relevante de la temporalidad para nuestro análisis es el orden temporal, si bien puntualmente en el análisis (ver 4.2.3) nos detendremos en un aspecto relativo a la frecuencia de las novelas, el relato repetitivo. Veremos que este tiene lugar cuando algunos pasajes de las novelas se narran varias veces de manera idéntica o similar.

En cuanto a las cuestiones de orden temporal, en el estudio de la cronología de los acontecimientos narrados en las tres novelas, presentaremos nuestra interpretación de la misma en aras de la comprensión de su argumento, un ejercicio de reconstrucción que constituye para nosotros una herramienta metodológica, pero que en absoluto implica que las novelas persigan mostrar una historia lineal o que este sea el único modo de ordenación posible. Enseguida veremos que la mayor dificultad en el análisis de la temporalidad de las novelas aflora en la equivalencia entre los recuerdos del personaje con episodios imaginados o percibidos, lo que complica su encasillamiento en ‘momentos’ de la vida del protagonista. Por eso, cuando hablemos de momentos, nos referiremos siempre al tiempo tal como lo vive el personaje, incluyendo la problemática que recogemos. Otra nomenclatura para remitir a las distintas esferas que habitan los personajes en las obras será ‘realidades’, ‘situaciones’, o bien ‘mundos ontológicos’ (Grabe 2006).

En relación con el cambio de niveles que veíamos en la sección del narrador, nuestra atención a la temporalidad narrativa tendrá como foco el orden de la narración en relación al orden de la historia. En las tres novelas que vamos a analizar percibimos saltos temporales, en especial al pasado (o ‘analepsis’, vid. Genette 1989), que asociaremos a la expresión de la experiencia de los personajes, quienes alternan entre recuerdo, imaginación o percepción sin que los límites entre unos y otros queden claros. En este sentido, los ‘momentos’ en que dividiremos la historia (ver 4.2), no los tomaremos como momentos estrictamente temporales –ya que ello implicaría nuestra certeza de que se trata de hechos y no de recuerdos o sueños–, sino como escenas de la historia que se relata, como ‘mundos ontológicos’.

Al igual que cuando presentábamos en la sección de la voz narrativa los niveles diegéticos (vid supra), el orden temporal se altera cuando se combinan los momentos de la historia de las novelas. Veremos que hay anulación de límites temporales (silepsis) y desdoblamientos (epanalepsis) que analizaremos también basándonos en los estudios de la narración paradójica (Lang 2006; Meyer-Minnemann 2006).

Aparte del orden temporal, nos interesa discutir brevemente los relatos homodiegéticos (*EM* y *PMR*), que relatan ocasionalmente partes del pasado de los personajes, en relación a la narrativa de la memoria (van Der Kolk y van Der Hart 1995; Van Alphen 1999; Sarlo 2005). Beatriz Sarlo plantea en su obra una reflexión sobre el pasado y la memoria, y las instancias de poder junto a la necesidad de recordar y no reprimir los episodios traumáticos de la historia de un país. En su estudio delibera, entre otras cosas, sobre la relación entre la experiencia, el recuerdo y la verdad. Por su parte, Van der Kolk y Van der Hart reflexionan sobre la memoria traumática a la luz de la memoria narrativa y sus efectos en el individuo. El artículo de Van Alphen, por último, indaga en la relación entre la experiencia, el discurso y la memoria en las víctimas del Holocausto. Aunque las características de estos tres estudios (personajes, propósito, puntos de partida) difieren del nuestro, creemos provechoso tener en cuenta los factores que afectan a una narración distanciada de su historia, y relatada por la misma persona que experimentó los acontecimientos.

3.1.3 La focalización

En las tres novelas del corpus, hemos encontrado fenómenos que atañen a la focalización del personaje y que afectan a la activación de su conciencia, porque la facilitan (el uso de las mayúsculas, ciertos espacios desapacibles, el traspaso de estilos entre narrador y personaje) o la dificultan (verbos de percepción polisémicos, palabras seguidas de su definición). La relación entre focalización y expresión de una experiencia es crucial para nuestro estudio, pues la primera nos muestra si hay una conciencia que se privilegia en el texto (Fludernik 1996: 178). Así, los pasajes de focalización interna, centrados en la experiencia concreta de un personaje, los leemos como provenientes de una mente que va construyendo las escenas representadas (Herman 2010: 251). La focalización puede servirnos de guía hacia la atribución de una conciencia. En palabras de Palmer (2004: 48):

Focalization is an opportunity to explore in detail the precise methods by which a narrator uses a character's consciousness as the perceptual viewpoint or angle from which the narration takes place.

La percepción está, como muestra la cita, estrechamente ligada a la focalización, pues uno de los personajes o el narrador –dicotomía que divide a la crítica (vid. Niederhoff: párrafo 17)– es quien aprecia lo narrado. Aunque la experiencia de una conciencia no se ciñe sólo a la percepción, en las novelas de nuestro corpus veremos que ocupa un lugar significativo respecto a otro tipo de experiencias (cognitivas o emocionales).⁸² En el presente estudio, la focalización interna implica que la narración se centra especialmente en la experiencia de uno o varios personajes. Generalmente, la focalización interna facilita la activación de una

⁸² El mismo Palmer (2004: 49 y ss.) denuncia la dificultad de aplicar la focalización a otras áreas de la experiencia, especialmente tomando la nomenclatura dual de Bal (1990: 110 y ss.), que incluye un focalizador y un objeto focalizado. En pasajes en tercera persona donde un personaje piensa, pone Palmer como ejemplo, puede ser confuso identificar quién es el focalizador: el narrador o el personaje.

conciencia, aunque no la activa de manera automática, sino que depende del grado de cercanía con la experiencia del lector (Caracciolo 2012a: 43).

La focalización ha sido objeto de innumerables estudios y discusiones en los últimos treinta años, y lo que aquí nos proponemos es explicar cómo la concebimos de cara al análisis de las novelas. Partimos de la clásica definición de Genette (1989: 245; 1998: 45), quien llama la atención sobre la necesidad de distinguir entre la voz que narra y el modo en que se narra, esto es, entre “quién habla” y “quién ve” (1989: 241) en un relato.⁸³ Aunque en *Figuras III*, el narratólogo relaciona el acto de “ver” con la focalización, en su obra posterior *–Nuevo discurso del relato–*, sustituye la expresión por “quién percibe” (Genette, 1998: 45)⁸⁴ haciéndola más general. Genette reconoce así la existencia de un “foco de percepción” (1998: 45) en el relato como fuente de la perspectiva presentada en la narración, pero no considera, como hará Bal (1990: 110, 112), la necesidad de involucrar dos elementos, un focalizador y un focalizado, dos posiciones que generarán un estimulante debate (Niederhoff 2009: 391; párrafo 16).

Para Genette (1989: 241), la focalización consiste en la mayor o menor restricción de la información ofrecida en el relato, desde un acceso total, que sería el relato no focalizado o de focalización cero, hasta un acceso mínimo, donde la focalización es externa. En medio está la focalización interna, donde un personaje (focalización interna fija) o varios (focalización interna variable; focalización interna múltiple) filtran lo narrado a partir de su conciencia.⁸⁵

Genette ha discutido que la focalización cero suele aparecer en relatos con un narrador heterodiegético, ajeno a la historia que narra. Sin embargo, veremos que en una de las novelas de nuestro corpus (*EM*), el narrador protagonista focaliza partes de la narración en las que él no ha podido presenciar o tener acceso,⁸⁶ lo que Genette llama “paralepsis” y que considera una de las alteraciones dentro de la focalización. Pero, como destaca Niederhoff (2009: 391), la supuesta infracción de la norma de la omnisciencia en primera persona descansa en una visión puramente realista de la literatura, y con él nos preguntamos por qué no aceptar en el

⁸³ Curiosamente, aunque Genette (1989: 244; 1998: 45) imputa a Stanzel, entre otros narratólogos, la amalgama de los conceptos de voz y modo (“quién habla” y “quién ve”) para referirse únicamente al segundo, Cohn afirma (1981: 158), por su parte, que fue la obra de Stanzel la que introdujo la distinción entre ambas instancias ya en 1955, a pesar de que Genette haya recibido el crédito por tal hallazgo. La reseña de Cohn supone una lúcida contraposición entre los sistemas de Genette y Stanzel a partir de la publicación de en 1979 de la *Theorie des Erzählens* de este último. También la obra de Martínez y Scheffel (2011: 130-138) dedica una sección a contextualizar y sintetizar la aportación de Stanzel y sus “situaciones narrativas” a la narratología, que además comparan con su propia propuesta.

⁸⁴ La visión se ha tomado, pues, como metáfora de la percepción, que también usa Bal (1990: 110). También Niederhoff (2009: 385) habla de un el origen “espacio-visual” al que se ha vinculado el término de focalización. Recordemos además que “visión” es un concepto alternativo que aparece, entre otros, en la obra de Todorov (apud Genette 1989: 244) y Pouillon (apud Jahn 1999: 87).

⁸⁵ La focalización interna se relaciona con los términos de *consonancia* y *disonancia* (‘consonance’ y ‘dissonance’) propuestos por Cohn (1978: 26) y que explicamos en el apartado siguiente.

⁸⁶ En este sentido, resulta idónea la expresión de “visión ubicua” que Bal (1990: 117) aplica a la focalización cero de Genette, denominada por ella “focalización externa”.

discurso elementos irrealistas (en el sentido de imposibles en el mundo extraliterario) que sí se aceptan en la fábula.

La distinción entre quién ve y quién habla se complica cuando hay propuestas, como la de Palmer (2004: 50, 51) que indican que quien habla también ve, cuestionando la pertinencia de la separación entre ambos actos. Esto es, para Palmer (*ibid.*), la instancia que ve que el personaje ve es el narrador. Sin embargo, a nuestro entender, la narración no va necesariamente acompañada de la visión. Aunque la antropomorfización del narrador como instancia organizadora del relato pueda implicar la asignación de cualidades humanas, no creemos que ello conlleve también la capacidad de ver, sino únicamente de narrar. Por eso tendremos en cuenta la visión del narrador –tomada esta de manera perceptiva, pero también metafóricamente como ente que puede expresar una experiencia– cuando ésta se explicita.

A este respecto, en lugar de hablar de que los acontecimientos son vistos o percibidos por un personaje que focaliza, nos parece más coherente a nuestros fines hablar de que esos acontecimientos han sido experimentados, siguiendo ahora a Palmer (2004: 51, 52). Este estudioso sustituye la expresión de Bal de “Whenever events are presented, they are always **presented** from within a certain vision” (*apud* Palmer, *ibid.*), por “Whenever events occur in the storyworld, they are always **experienced** from within a certain vision”,⁸⁷ donde pasa a denominar su aportación como “aspectualidad”. Sin embargo, aunque Palmer parece tratar de introducir la experiencia como eje de la focalización, podemos constatar en la última palabra de la cita recogida que no se aleja totalmente del modelo conceptual que critica por ser excesivamente perceptual, donde debería precisar el término a “mente ficcional”, “experiencia” o “conciencia”.

Precisamente en su revisión del concepto de focalización, Manfred Jahn (1999: 89) comenta la limitación de las sucesivas definiciones de Genette, cuya pregunta “quién ve” no abarca la cuestión de “quién piensa”. Jahn propone hablar entonces de “subjetividad”:

Genette's modified definition still fails to apply to *who thinks*. In any event, the basic mold of the formula *whose ___ orients the narrative perspective?* suggests a more general fill-in like "subjectivity" rather than Genette's own "point of view" [...] which is not only tautological but unhappily reintroduces the term "point of view" that "focalization" is meant to replace.

La referencia a la “subjetividad” del personaje incluiría, en efecto, tanto la percepción del personaje como sus sentimientos y conciencia. Esta concepción de la focalización permite al lector recuperar la subjetividad del personaje aun cuando no haya un personaje presente mencionado (ver 4.3.3 y 4.3.4). Palmer (2004: 48) habla de la “free indirect perception” o percepción indirecta libre, por la cual una descripción narrativa puede ser leída como

⁸⁷ La expresión de Bal reza en la traducción española: “Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta «concepción»” (Bal 1990: 107).

experimentada por el personaje mediante la recuperación de la subjetividad que el lector asigna al personaje, y así dar sentido a las descripciones. Sin embargo, conviene tener en cuenta que la libre asignación al personaje de todo cuanto se narra conlleva el riesgo de forzar una lectura, que queda predeterminada antes de leer. En las tres novelas de Hernández observamos la referencia a espacios hostiles (ver 4.3.3) que pueden leerse como relativos a la experiencia del personaje, pero es una lectura que descansa en unas pautas que provienen de la propia obra y que suponen los mínimos indicios de experiencia sobre los cuales el lector puede atribuir y activar la conciencia que rezuma en el texto.

Por su parte, Caracciolo defiende (2014b: 100 y ss.), que el lector activa de manera corporeizada los espacios descritos en una obra narrativa, es decir, simulando los movimientos que sugiere la narración. En pasajes aparentemente no focalizados, donde ninguno de los personajes parece experimentar lo narrado, Caracciolo sugiere que existe una experiencia que se adopta de manera empática y que denota la existencia de una conciencia. Lo que este teórico no explicita es si se trata de una conciencia que podríamos asignar al narrador o a alguno de los personajes. En estos casos, nos parece relevante la distinción de Fludernik (1996: 192 y ss.) entre lo que ella llama –a partir de Stanzel– ‘reflectorización’, que equivale a grandes rasgos a la focalización interna de Genette, y ‘figuralización’,⁸⁸ que sería la focalización interna sin instancia focalizadora patente. La distinción entre uno y otro está marcada por la existencia de deixis que indica la presencia de un agente que perciba lo narrado. Los pasajes con figuralización pueden evocar, por tanto, una conciencia aun cuando esta no se halle presente, un acercamiento que se acerca al de Caracciolo y que tomaremos en el análisis.

En la parte relativa a la focalización, en el capítulo 4, examinaremos en concreto la polisemia de los verbos de percepción (fundamentalmente “ver”), que posibilita al menos una lectura perceptual y otra no perceptual, y demanda del lector un posicionamiento para interpretar ciertos pasajes como perceptivos o introspectivos. Con la lectura de los verbos de percepción tendrá que ver, además, la omnisciencia en primera persona (‘paralepsis’ para Genette) que encontramos en *EM*, por la cual el narrador protagonista relata hechos a los que verosíblemente no ha tenido acceso. Otro fenómeno relativo a la focalización son las palabras sueltas que aparecen en *PMR* al lado de su definición de diccionario, que si bien tienen relación con la trama, no dejan claro si es el narrador o el personaje de Gontrán quien focaliza la escena, ni si se trata de un pasaje recordado de memoria, leído o pronunciado. En tercer lugar, estudiaremos los espacios de las novelas, especialmente los de *LIN*, en que un narrador supuestamente distanciado de la conciencia de la protagonista parece focalizar a través de ella, aun en momentos donde ella no está presente. Son lugares por lo general hostiles e inhóspitos que pueden evocar las sensaciones adscritas a ella previamente en la novela.

⁸⁸ Nuestras traducciones de ‘reflectorization’ y ‘figuralization’.

En último lugar, en el análisis nos detendremos en tres cuestiones relativas a la focalización que afloran en el estilo, como el uso aparentemente arbitrario de las mayúsculas en dos de las novelas (*LIN* y *PMR*), en pasajes que emplean lenguaje metafórico y que con él recalcan la focalización interna del personaje; y por otra parte, en pasajes donde el narrador parece haber adoptado el idiolecto del personaje (“contagio estilístico”), donde la distancia entre narrador y personaje es mínima.

3.1.4 Las técnicas de presentación del pensamiento⁸⁹

La conciencia de los personajes de las novelas que vamos a analizar la construye el lector a raíz de la asignación constante de estados mentales que reconoce y va definiendo en su proceso de lectura. No preexiste, por lo tanto, a la lectura. Sin embargo, hay otra acepción de ‘conciencia’ (‘consciousness’) en las técnicas de “presentación de una conciencia”,⁹⁰ iniciadas con la obra de Cohn (1978), en que actúa como sinónimo de ‘pensamiento’. Este uso de ‘conciencia’ implica que se puede rastrear en los pasajes indicados expresamente por el narrador (en el caso de las narraciones que recogen pensamientos de un personaje) o por el mismo personaje (en los monólogos, por ejemplo), pero es más limitado que el que nosotros manejamos, que se podría resumir como la mente que experimenta lo narrado (ver 2.3). Para evitar confusiones terminológicas, optamos por referirnos a la acepción de conciencia de Cohn como ‘pensamiento’ (como hace, entre otros, Beltrán Almería 1992).

Nuestro análisis del pensamiento de los personajes constituye uno de varios elementos que fomentan la activación de la conciencia, y en este apartado introduciremos las tres estrategias básicas. A diferencia de las otras tres secciones vistas hasta ahora (el narrador, el orden temporal y la focalización), las estrategias propiamente relacionadas con la presentación del pensamiento (ver 4.3.4.1, 4.3.4.3) las incluiremos dentro de la focalización, pues tienen que ver con la focalización interna. Aunque la presentación del pensamiento en narrativa no es el único modo posible de atribuir una conciencia al personaje, constituye una herramienta para el lector hacia la construcción de la conciencia a lo largo de la lectura (Palmer 2004: 76). Hay muchos estudios sobre la presentación o representación del discurso del personaje en general y del pensamiento en particular (tomado este como básicamente discursivo, una de las críticas que se suelen aducir),⁹¹ pero identificamos con Palmer (2004) tres principales, que provienen de la obra de Cohn (1978).⁹² Aunque en el presente trabajo tomaremos la nomenclatura de Palmer, en un afán de extraer sus connotaciones lingüísticas (Palmer 2004: 54), la elaboración de las tres técnicas se basa en Cohn.

⁸⁹ En este apartado nos basamos en García Nespereira (2015b: 53-55).

⁹⁰ El subtítulo de *Transparent Minds* de Cohn es, precisamente, “Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction” (1978).

⁹¹ Vid. Palmer (2004: 53 y ss.)

⁹² Las traducciones al castellano de las técnicas de Palmer son nuestras, basándonos en las equivalencias con las categorías de los actos de habla divididos en estilo directo, estilo indirecto y estilo indirecto libre (Toolan 2001).

En primer lugar, hablaremos del *pensamiento indirecto* ('thought report', 54) como narración en estilo indirecto del pensamiento del personaje. Se suele destacar (Marshall 1998: 50; Palmer 2004: 56; Fludernik 2009: 80) su idoneidad para la representación de muchos más estados mentales que las otras dos formas (pensamiento directo y pensamiento indirecto libre).⁹³ El *pensamiento indirecto* implica la distancia máxima entre el narrador y los pensamientos del personaje, porque presenta los pensamientos en estilo indirecto en una narración en tercera o primera persona, esto es, la narración está fuertemente condicionada por las palabras del narrador, que es muy visible en la dirección de la narración. Esta forma supone la presencia explícita del narrador en la representación del pensamiento del personaje, porque viene siempre introducido con un verbo de pensamiento en estilo indirecto ("pensó que", "recordó que").

Cohn diferencia (1978: 26) entre dos tipos de pensamiento indirecto (en sus términos, *psiconarración*),⁹⁴ un tipo "consonante" y otro "disonante", según la concordancia o discordancia, respectivamente, de la actitud del narrador con el pensamiento del personaje.⁹⁵ Sin embargo, al referirnos a los relatos heterodiegéticos en este estudio, adoptaremos sólo el segundo término, porque preferimos hablar solamente de disonancia cuando haya una marcada distancia entre el narrador y el pensamiento. Para las narraciones homodiegéticas, sin embargo, consideramos más adecuado hablar de consonancia cuando en un momento crucial para su antiguo yo, el narrador se pone a su nivel sin revelar la información de la que goza (como vemos tanto en *EM* como en *PMR*). Aparte de la consonancia y disonancia, de Cohn también adoptaremos la técnica del *contagio estilístico* ('stylistic contagion'; 1978: 33; ver 4.3.4.3), que supone la adopción del idiolecto del personaje en una narración, aunque mantiene la forma verbal en tercera persona. En *PMR*, la narración heterodiegética muestra el contagio estilístico de Gontrán, el protagonista, al tomar algunos de sus giros lingüísticos y particular manera de expresarse.

Siguiendo con las técnicas de presentación de una conciencia, tenemos el *pensamiento directo* ('direct thought', 54), que presenta los pensamientos en estilo directo (por ejemplo tras un

⁹³ Fludernik (2009: 80) declara además su gran utilidad y frecuencia de uso en la literatura de todos los tiempos y lamenta que la predilección de los novelistas de la tradición modernista inglesa por las formas del monólogo interior o el estilo indirecto libre hayan limitado la representación de los pensamientos y sentimientos del personaje al ámbito verbal.

⁹⁴ Tomamos los términos de Cohn en español de Beltrán Almería (1992). Cohn estudia tres técnicas que van de mayor a menor distancia hacia lo narrado: la *psiconarración* ('psycho-narration', en tercera persona) o *autonarración* ('self-narration' 'narrated monologue', en primera persona), el *monólogo citado* ('quoted monologue', en tercera persona) o *monólogo autocitado* ('self-quoted monologue'), como Cohn denomina al monólogo interior (Marshall 1998: 45 y ss.). En medio de estos dos polos se encuentra la técnica del estilo indirecto libre, *monólogo narrado* o *monólogo autonarrado*, según se refiera a la tercera o a la primera persona, respectivamente ('narrated monologue' y 'self-narrated monologue'). Esta técnica intermedia combina las voces del personaje (sus giros lingüísticos) y del narrador (pues mantiene la persona narrativa y el tiempo verbal).

⁹⁵ Como señala Marshall (1998: 48), en esta dicotomía se reconocen las dos 'situaciones narrativas' en tercera persona que Franz Stanzel identificaba en su tipología, a saber, la situación autorial ('authorial situation'; asociada a la disonancia) y la situación personal ('figural situation'; asociada a la consonancia, traducción al español de Martínez y Scheffel 2011: 131).

verbo como “pensó:”). Generalmente lleva marcas indicativas de cita, como las comillas, los dos puntos y algún verbo de pensamiento abriendo la cita. Entre el pensamiento indirecto y el directo se halla el *pensamiento indirecto libre* (‘free indirect thought’, 54), que toma rasgos del discurso y de la subjetividad del personaje y del discurso del narrador. Esta forma es considerada como la combinación de ambas voces,⁹⁶ ya que no resulta explícito qué partes pertenecen al narrador y cuáles al personaje. El *pensamiento directo* constituye la manera menos mediada por el narrador de representar los pensamientos del personaje, ya que supone la total visibilidad de la voz del personaje y la total invisibilidad de la del narrador (aunque sea este quien presente la cita).⁹⁷

En una de las pocas referencias que hace Genette a la narración de pensamientos (1989: 229), hace hincapié precisamente en la ambigüedad que ofrece el pensamiento indirecto libre (ver 4.3.4), que él llama ‘discurso transpuesto’, cuando no hay verbo declarativo expreso. Esta ausencia, dice el teórico francés: “puede provocar una doble confusión. En primer lugar, entre discurso pronunciado y discurso interior. [...] En segundo lugar y sobre todo, entre el discurso (pronunciado o interior) del personaje y el del narrador”. También Herman y Vervaeck (2001: 26 y ss.) destacan la fusión entre narrador y personaje al permitir que la relación entre palabra (del narrador o personaje) y pensamiento (del personaje) quede en suspenso. El pensamiento indirecto libre abre la posibilidad de leer un pasaje como discurso del narrador y como discurso mental del personaje (Cohn 1978: 103). Para Palmer (2004: 56), este tipo de presentación del pensamiento combina la subjetividad del personaje y el lenguaje del narrador, lo que permite cubrir áreas de la mente que no impliquen la consciencia del personaje ni la verbalización del pensamiento.

Una distinción de la que nos valemos dentro de las propuestas de Cohn acerca de las narraciones autodiegéticas es la diferencia entre ‘ser narrante’ (‘narrating self’; Cohn 1978: 143) como una alternativa para denominar al narrador autodiegético, y ‘ser experimentador’ (‘experiencing self’, *ibidem*), como alternativa para nombrar al personaje del que trata la narración autodiegética, aquél sobre cuyo relato se está narrando. No obstante, la oposición se complicaría en pasajes donde el ser narrante se expresa en monólogo, porque en estos casos el ser narrante también sería ser experimentador.

En las tres novelas veremos que las técnicas predominantes en la representación de los pensamientos de los personajes manifiestan una constante presencia explícita del narrador, que relata los pensamientos del protagonista de manera indirecta, si bien la mente del personaje ocupa siempre un lugar primordial en ella. En principio, las formas indirectas, más ‘diegéticas’, que exponen lo que ocurre en la mente del personaje a partir de la palabra del

⁹⁶ Por eso a esta técnica se le llama también “combined discourse” (Toolan 2001: 119). Fludernik escribe toda una obra dedicada a la técnica en *The Fictions of Language and the Languages of Fiction* (1993).

⁹⁷ Esta forma es una de las más complejas de la narratología. Sobre ella se ha formulado la *hipótesis de la doble voz/voz dual* (‘dual voice hypothesis’; Herman 2011a: 258, n. 212), por la cual esta forma de representación del pensamiento contraería las dos voces presentes en narrativa, la del narrador y la del personaje.

narrador (en forma de pensamiento indirecto o pensamiento indirecto libre) dominan sobre las formas directas, más ‘miméticas’, que son los modos en que el propio personaje articula sus pensamientos (en forma de pensamiento directo, considerado más fiel que las otras dos formas, manipuladas por el narrador).

Tras haber explicado las nociones teóricas de la narración que vamos a analizar en las tres obras, nos dedicaremos en lo que resta de capítulo a entrar de lleno en las novelas para conocer mejor su construcción y relacionarla con las estrategias que dificultan la activación de la conciencia en el capítulo 4. La singularización de las novelas, que presentamos por año de publicación, nos ayudará a familiarizarnos con la manera de presentar a los personajes y a sus experiencias, lo que aspiramos a que redunde en la mejor comprensión del análisis posterior, donde tomaremos las tres novelas en su conjunto.

3.2 *La ira de la noche* (1970): la inocencia hecha angustia

“Estamos locos, esquizofrénicos, somos peligrosos” (*LIN*, 182)

“[Karl] es una constante [...]. Por su causa alguien está enfermo y jamás recuperará la razón” (*LIN*, 212)

3.2.1 El narrador en *LIN*

La instancia narrativa principal de *La ira de la noche* es un narrador extra y heterodiegético:

La gente se agolpaba en torno a **Walia y Everett**. La palidez del rostro de **la joven** se destacaba en el muro como un bajorrelieve. Pequeñas gotas de sudor se agrupaban en **su** frente y respiraba con dificultad, al tiempo que dejaba vagar la mirada a lo largo de la pared. El círculo de personas se iba estrechando y **Horiot**, envuelto en tics, **se esforzaba** en protegerla mientras le hacía aire con un periódico (*LIN*, 95).

Las referencias a los personajes en tercera persona de las referencias en negrita revelan que estamos ante un narrador que no forma parte de la historia (heterodiegético), pero que describe lo que ocurre en la vida de ellos. También hay narradores intradiegéticos que relatan partes de sus vidas. Otros narradores que toman espacio textual son la protagonista, Walia Eichmenah, su padre Hans (que relata la historia de su familia, a partir de la página 50), y uno de los profesores del reformatorio en que Walia es internada en su infancia, al que esta se refiere como “el profesor judío” (que cuenta la historia de un mito nibelungo a partir de la página 54), entre otros de menor relevancia.

La cesión de la palabra entre los distintos narradores tiene lugar de manera explícita por medio de guiones o de comillas de cita, como ocurre en el pasaje siguiente, cuando Grimaldi, el psiquiatra de la protagonista, la insta a retrotraerse a su infancia para rescatar el momento concreto en que conoció a su amiga Ilse. Aquí comienza su narración, intra y homodiegética, por tanto, dentro de la principal, extra y heterodiegética:

- [1] **Es preciso volver atrás.** No importa recorrer las mismas calles, los mismos establecimientos, las mismas amistades. (...) Yo pregunto por Ilse y usted debe responder, puesto que usted sabe lo que es [2] **redondo, blando, sin aristas**, aire, vacío, nada...
- [3] **Ilse llegó a Laboe al año siguiente...** Por la tarde. No lo recuerdo con exactitud. Pudo llegar por la mañana o tal vez lo hiciera siguiendo la línea del ferrocarril, andando, o simplemente debió preguntar a las personas que se hospedaban en los balnearios cercanos a la playa... (*LIN*, 131)

La petición del psiquiatra a que relate partes de su vida pasada ([1]), es acompañada de una especie de consigna ([2]), que vemos en otras partes de la novela, y busca calmar los ánimos de la joven. Walia ha tenido una infancia marcada por el abandono de su padre, quien la interna en un colegio en Laboe, en donde dice conocer a su amiga Ilse (que menciona en [3]). La estancia en este colegio, al que a veces se le llama reformatorio, será decisiva en su edad adulta, a juzgar por las frecuentes referencias a esa época. El personaje de Ilse, a pesar de ser nombrada constantemente por Walia, nunca llega a aparecer en el presente de Walia, y quizá por eso, el psiquiatra tenga especial interés en saber más de esta misteriosa amiga.

Durante el periodo de tratamiento con el profesor Grimaldi, Walia también es narradora intradiegetica, cuando presta declaración ante un jurisconsulto tras la muerte del niño Karl (capítulo 6 de la segunda parte). De manera especular, Walia vuelve a ser la narradora de su historia en el marco de su pesadilla o episodio hipnótico dentro de la consulta con Grimaldi, entre los capítulos 6 y 8 de la segunda parte.

3.2.2 El orden temporal en *LIN*

Como iremos viendo, en ninguna de las tres novelas del corpus se muestran indicaciones de tiempo, de la historia o de la narración. En *LIN*, la información del calendario no aparece en las cartas de Ilse de los capítulos 1 y 5, ni los cambios de espacio de Walia, de Hamburgo a Holanda, a Bélgica, o a Italia van acompañados de referencias temporales. Tan sólo la fotografía de su padre, hecha tras la muerte de su madre, se dice que data del año 1949. Alguna otra referencia temporal se refiere a los años de la protagonista en un momento determinado de la trama: “Walia tenía entonces trece años y hacía tres que su madre había sido llevada al cementerio de Harburg, al otro lado del río, de donde era oriunda” (*LIN*, 46). En la misma dirección van las pocas referencias al día a día, como el inicial “las seis de la tarde de un día de otoño” (*LIN*, 9) del primer capítulo; o que la llegada de Ilse en el capítulo 3 tiene lugar a las 21.30 (*LIN*, 44), o la hora en que sale de trabajar: “Miró el reloj. Eran las once de la mañana y decidió regresar a la ciudad” (*LIN*, 80); “Un reloj daba en alguna parte tres campanadas lentas” (*LIN*, 192).

Estructuralmente, *LIN* consta de dos partes, de cinco y nueve capítulos, respectivamente –sin numerar, pero diferenciados por el cambio de página. El relato comienza *in medias res*,

concretamente cuando Walia es una joven de unos veinte años que vive en Ámsterdam. Tras la observación de una fotografía en el capítulo uno, se inicia un salto temporal al que se vuelve frecuentemente. A partir de aquí, el texto recurre a anacronías cuya combinatoria puede fusionar múltiples situaciones de la historia en un solo párrafo, sin indicaciones temporales específicas.

La temporalidad de la primera parte de la obra se compone de dos momentos: el de la infancia de Walia y el de su vida en Ámsterdam con la señora Van Duiker. En el primero, Walia recuerda la época inmediatamente posterior al fallecimiento de su madre siendo aún niña, el anuncio de las segundas nupcias de su padre, y la amenaza de su internamiento en un colegio de Laboe. En el segundo momento destacado, la joven trabaja en los laboratorios Uppertom con Horiot Everett, espera la visita de Ilse, y aparece en la historia un niño llamado Karl, quien sufre un percance bajo el cuidado de Walia y parece fallecer a causa de ello. Aunque no queda claro si Walia cometió la imprudencia, la joven llevará siempre consigo el sentimiento de culpa por tal accidente.

La segunda parte de la obra también rescata las épocas de la infancia de Walia y de su vida en Holanda, pero ahora se añaden dos situaciones más. En primer lugar, la vida de la protagonista con su compañero Horiot Everett en Italia, para evitar —a petición de Walia— ser acusada del asesinato de Karl. En segundo lugar, se relata la vida de Walia en un sanatorio mental en Italia, donde la protagonista sufre continuas pesadillas donde se entremezclan todas las personas de su vida.

Reconocemos dos relatos: el relato primero, con el que comienza la novela, y otro perteneciente al pasado remoto. Al reconstruir la historia relatada a partir de nuestra lectura, proponemos el orden cronológico siguiente de los dos momentos principales de la historia. En el relato primero:⁹⁸

- | | |
|----------------|--|
| PARTE I (1-5) | A) Vida de Walia en Ámsterdam. Convivencia con la señora Van Duiker y trabajo con Horiot Everett en unos laboratorios. |
| | B) Relación con Karl y supuesta muerte del mismo. |
| PARTE II (1-9) | A) Declaración amorosa de Horiot a Walia. |
| | B) Revelación de la muerte de Karl a Horiot por parte de Walia. |
| | C) Huida a Italia de la protagonista y Horiot. Crisis de Walia en un museo e ingreso en un hospital psiquiátrico. |
| | D) Contacto de Walia con el psiquiatra Enrico Grimaldi, quien ofrece a Walia varias sesiones terapéuticas. |
| | E) Pasaje aparentemente onírico donde Walia es acusada de haber dañado psíquicamente a su amiga Ilse y de la muerte de Karl. |
| | F) Entierro de Karl en el mismo pasaje onírico. |

⁹⁸ Seguimos el modelo de Genette (1989: 91 y ss.)

- G) Intento de Grimaldi por convencer a Walia del carácter onírico de cuanto experimentó tras la última sesión.
- H) Vuelta a casa de Walia con Horiot.
- I) Intento de violación de Vincenzo a Walia, el dueño de la casa en que la muchacha vive con Horiot y a quien le deben dinero.
- J) Huida de Walia del hospital.
- K) Encuentro con Grimaldi, quien abusa de ella. Nueva huida de Walia.
- L) Reencuentro con Horiot Everett, quien no la reconoce.

En cuanto al pasado remoto de Walia, distinguimos los siguientes momentos:

- PARTE I (1-5)
 - A) Muerte de la madre de Walia en Hamburgo.
 - B) Visita al circo, donde hay un clown que capta la atención de la niña.
 - C) Segundas nupcias de Hans, padre de Walia, con Draga Mashin.
 - D) Rechazo mutuo entre Draga y Walia.
 - E) Internamiento de Walia en un reformatorio alemán, donde conoce a Ilse Oberg.
- PARTE II (1-9)
 - A) Acusaciones a Walia dentro del reformatorio por el supuesto destrozo de un ánfora a manos de la protagonista y otras internas.
 - B) Confesión del crimen que Walia dice haber perpetrado con Ilse en Laboe, insertado en el relato analéptico de la sesión con Grimaldi (ver apartados D-G del relato principal).

Como observa Cabrera (1978: 179 y ss.), esta novela presenta una estructura de paralelismos que él relaciona con la escisión de la personalidad que aparece en el cuadro clínico de la protagonista:

La acción del presente que se acaba de delinear corre paralela con la acción del pasado constituida por la niñez y adolescencia de Walia. Ambas desembocan respectivamente en el hospicio y en el reformatorio. Al uno fue llevada por Horiot y al otro por su padre Hans. [...] **Este paralelismo estructural es la expresión del problema principal de Walia:** la “múltiple escisión de la personalidad en el espacio y en el tiempo” (p.125), la escisión entre su yo del presente y el yo del pasado, entre su yo del hospicio y su yo del reformatorio, su yo de la casa de la viuda Van Duiker y el de la de Hans.

Los indicios que recoge Cabrera apuntan a que parte de la historia adulta de Walia reitera su niñez, como si el pasado correspondiente a la infancia de Walia *se repitiera* en su vida futura y este esquema incide en la división que caracteriza a su vida: constantemente entre el

presente y el pasado. Con esta comparación, también los personajes que la acompañan en las dos épocas se equivalen: el padre de Walia, Hans, con su compañero sentimental en la edad adulta, Horiot. Esta estructura explicará las silepsis (ver 4.2.4) o rupturas temporales donde los personajes pertenecientes a un tiempo de la novela aparecen en otro tiempo, en este caso Hans aparece en ocasiones en pasajes donde se espera que aparezca Horiot. Con los cambios temporales bruscos, se rompe la expectativa del lector, que debe adaptarse a una nueva situación textual.

El “paralelismo estructural” de esta novela expresa lo que en la narración paradójica se llama ‘epanalepsis’ (Lang 2006: 36; Meyer-Minnemann 2006: 57), un procedimiento de desdoblamiento entre elementos de la historia o de la narración. En este caso, tenemos la repetición de un esquema que permite ver la vida de Walia con su padre *reflejada* en su vida con Horiot.

Las distintas realidades de Walia se intercalan a lo largo de toda la novela, a veces en el mismo párrafo e incluso frase (ver 4.2.2), lo que ha llevado a estudiosos de la novela como Craig Bergeson (1998b: 114), a declarar que la realidad cambiante de la novela no muestra cuál es el nivel diegético principal, lo que él asocia a la existencia de distintos agentes de focalización, distintas Walias que observan su vida. Como consecuencia de la combinación de las tres focalizadoras, opina el crítico, la narración confunde al lector. Independientemente de que Walia focalice en distintas épocas, consideramos con Bergeson que la protagonista es la principal agente de focalización, lo que Genette llama ‘foco de la percepción’ (1998: 45), de modo que los mundos ontológicos de Walia se combinan en la narración porque su conciencia es la que se privilegia en la mayor parte de la novela, como veremos a continuación.

3.2.3 La focalización en *LIN*

La novela está mayormente focalizada por la protagonista, tanto en la primera como en la segunda parte, aunque la narración adopta en ocasiones el ángulo de otros personajes distintos a Walia. Cuando Walia ejerce de narradora en la segunda parte de la novela, la focalización es interna fija, puesto que ella misma cuenta su historia desde su punto de vista y no tiene acceso a lo que piensan los demás personajes. Un ejemplo de la focalización en Walia del relato heterodiegético es el siguiente párrafo, que describe lo que va ocurriendo paulatinamente a partir de las sensaciones de la joven:

La mirada, sin embargo, persistía perdida a lo largo del muro. [1] Una angustiada sensación se había apoderado de Walia visitando el museo. [2] **Un rostro emergió de un lienzo, de perfil.** Perteneía a un adolescente caído en tierra. Por su frente resbalaba un tenue hilo de sangre, que el artista se había complacido en dibujar a la perfección. [...] [3] Inmediatamente **Walia comprobó que el adolescente caído era, en realidad, un niño: Karl.** (*LIN*, 96-97)

La asociación de la visión de un cuadro con el accidente del niño Karl se va presentando al ritmo en que Walia lo va percibiendo: la aparición de la sensación en [1]; la imagen que le sobreviene, en [2], y la conexión con su propia experiencia pasada con el niño vecino que cree haber matado, como vemos en [3]. En estos casos, el narrador heterodiegético no afirma ni desmiente la procedencia de la experiencia de Walia, sino que se limita a presentar la historia desde la experiencia de la muchacha (la expresión “en realidad” implica “en *su* realidad”, la de Walia). La focalización interna de la novela permite que la conciencia de Walia prevalezca sobre las demás y tengamos pasajes como el que recogemos, que leemos a partir de las distintas realidades que experimenta la protagonista.

A pesar de que la mayor parte de la novela esté focalizada desde Walia, hay otros dos tipos de focalización comunes en la novela, la focalización externa, que no se centra en la experiencia de ningún personaje, y la focalización cero, donde hay acceso a todas las experiencias de los personajes por igual:

Walia estaba sentada en la cama. Tenía las piernas encogidas y apoyaba el rostro sobre las manos cruzadas alrededor de las rodillas. Su larga cabellera le cubría la mitad de la cara y llegaba hasta la colcha. [1] Con sus ojos claros **observaba en silencio** a Ulrich. [2] Éste, tras ajustar la vela en su palmatoria, la dejó sobre la mesilla de noche y **se sentó en el borde de la cama**. (*LIN*, 46)

[1] Hans tomó a Walia por un hombro en actitud protectora. [2] **Por su abotargado cerebro** cruzó la imagen de Draga Mashin y, de pronto, [3] **supo** que lo que sentía por ella no era más que odio y que la odiaría siempre. Sin embargo, a pesar de desearlo intensamente, [4] **no fue capaz de marcharse** de allí con Walia y, por el contrario, permaneció clavado al suelo balbuceando torpes palabras ante aquella fúnebre mujer. (*LIN*, 103)

El estilo meramente descriptivo del primer pasaje da cuenta del estado de los personajes, sin mostrar sus percepciones, emociones, pensamientos que experimentan en su encuentro. Tanto en [1] como en [2] podríamos esperarnos que las sensaciones de este encuentro silencioso y clandestino nos fueran reveladas por el narrador, al menos las de ella, como la focalización interna ha proyectado en el resto de la novela. El segundo pasaje narra el momento anterior a que Hans deje a Walia en el reformatorio que creará más de un trauma en la niña, desde la narración en [1], donde Hans camina junto a su hija, hasta el acceso a lo que el padre siente y piensa en [2], [3], y [4].

En la mayor parte de la novela es Walia la que focaliza, mientras el narrador mantiene su posición narratorial distanciada, sin mostrar cercanía con ella, lo que Cohn llama ‘disonancia’. En este sentido, *LIN* se acerca a la técnica de la reflectorización de que habla Fludernik (1996: 202): “Reflectorization thematizes a clash between authorial language and a definite character’s (or a group of character’s) outlook and perspective”. El discurso del

narrador y el personaje quedan así separados por la demarcación del lenguaje del primero, que en nada se asemeja ni emula –como veremos que ocurre en *PMR*– al del segundo.

Significativamente, el comienzo de la novela se caracteriza por un pasaje de dos páginas con focalización externa donde casi exclusivamente se relatan los movimientos de unas manos, sin que el lector sepa que corresponden a la protagonista. En estos casos, cual cámara cinematográfica, la focalización de la novela adquiere verdaderamente su rasgo definitorio de “restricción” que le aplica Genette (1989: 246):

[1] **La mano** era afilada y pálida, articulándose sobre la base de un microscopio al que un sol crepuscular iluminaba la etiqueta “Werner-Bremen”, los aditamentos propios del instrumento y la sombra que caía, alargándose, hacia [2] **la otra mano** idéntica que sostenía un Stabilo. [...] [3] **Las manos manipularon** sobre el mármol, depositaron otras cosas en su lugar, se introdujeron en los amplios bolsillos de la bata blanca y allí permanecieron durante unos momentos. (*LIN*, 9)

El primer encuentro del lector con la novela está protagonizado por unas manos que parecieran estar dotadas de vida (como vemos en [1], [2], [6]), y el momento de dar nombre a la dueña de esas manos se retrasa hasta unos párrafos más adelante.⁹⁹ Los fragmentos de focalización externa permiten precisamente este contraste con la focalización interna que nos da acceso a cómo experimenta su vida un personaje y lo que ocurre en su entorno. En este sentido, la focalización externa *priva* al lector de ser partícipes de la interacción existente entre la experiencia de Walia con el mundo que la rodea, lo que supone una supresión en comparación con los pasajes de focalización interna, que explicitan las reacciones del personaje y las sensaciones que en ella evocan sus vivencias.

La focalización interna indica que hay una conciencia “personal” (“figural”,¹⁰⁰ Caracciolo, 127), es decir, que el lector puede identificar la conciencia de un personaje concreto a través

⁹⁹ Pero no sólo la protagonista es referida mediante sus manos, sino también el padre de ésta, Hans, al que el narrador menciona en varias ocasiones como “su gran mano” (*LIN*, 16; de forma reiterada en 69), o “aquella mano fuerte” (*LIN*, 16), y que se llega a personificar grotescamente en el primer capítulo de la obra para reír y preguntarle a Walia sobre su estado de ánimo después de una pesadilla sobrevenida en la noche. Asimismo, cuando el psiquiatra Grimaldi se aprovecha de la joven en el capítulo 9 de la segunda parte de la novela, es sintomáticamente la mano de él la que focaliza el momento (vid. *LIN*, 229; 231). Más muestras de las referencias a las manos las encontramos en *LIN*, 37, y al principio del capítulo 6 de la segunda parte de la novela, donde la mano parece nuevamente la protagonista de la historia (*LIN*, 161). A pesar de ser una mención metonímica, en una lectura analógica donde el lector sostenga el libro de Hernández entre las manos, estos gestos manuales pueden relacionarse con las del lector en un acto de corporeización simulada.

Además, en este ejemplo también podemos ver un caso de corporeización del lector por simulación, que puede imaginarse llevando a cabo la acción de las manos de Walia como si fuera la misma protagonista, u observando sus propias manos sobre el libro que lee.

¹⁰⁰ Seguimos la nomenclatura en español de la traducción de Martínez y Scheffel (2011: 131) del término originario de la obra de Stanzel.

del cual se filtra lo narrado. Los modos de presentación del pensamiento suponen así una realización de la focalización interna en una narración.

Al contrario de lo que veremos en las otras dos novelas, en *LIN* el lector es advertido en muchas ocasiones de que la combinación de imágenes y percepciones que se suceden en la experiencia de Walia son producto de alucinaciones o sueños, aunque queremos argüir que hay pasajes donde el lector no tiene indicios suficientes para entender en qué consiste la experiencia de la protagonista (de qué regiones de la experiencia se trata) y cómo asignarle una conciencia (para considerarla soñando, pensando, recordando). Recordemos que el primer paso para activar una conciencia es identificar una experiencia, y después, se puede llegar a activar esa conciencia a través de la empatía entre el lector y el personaje. Por medio del reconocimiento primero y posterior simulación imaginativa de la experiencia a partir del texto que lee, el lector puede activar esa conciencia (esto es, imaginarse que es el personaje). Mientras la activación no tiene lugar sin la atribución, puede ocurrir lo contrario (Caracciolo 2014b: 122, 123).

3.2.4 Las técnicas de presentación del pensamiento en *LIN*

Siguiendo los modos de presentar el pensamiento de Palmer (2004: 54) que tratamos más arriba (ver 3.1.4), la mayor parte de la narración de *LIN* fluctúa entre el pensamiento indirecto y el pensamiento indirecto libre. La primera de las formas, la más común en la novela, se caracteriza por una voz en tercera persona que describe los pensamientos del personaje. El pensamiento indirecto libre, por el contrario, consiste en la presentación de los pensamientos de un personaje con el estilo de éste, pero en tercera persona. En la novela, los pensamientos indirectos no van acompañados de comentarios del narrador, que se mantiene al margen, limitándose a presentar los de Walia y de otros personajes:

[1] **Walia comprendió al verle** que aquel hombre se encontraba allí para acusarla formalmente, [2] sin duda reclamado por la señora Muermeyer, [3] de cuya animadversión hacia ella **estaba segura**. [4] La directora la odiaba desde el día en que Hans la llevó al reformatorio [5] y aquel odio, que tenía algunos matices de despecho, se había ido afianzando en el ánimo de la Muermeyer con el transcurso del tiempo. (*LIN*, 169)

Estamos ante una narración heterodiegética con expresiones relativas al pensamiento de la protagonista, como [1] “comprender” o [3] “estar segura”, claramente de pensamiento indirecto. También observamos un fragmento de pensamiento indirecto libre, como [2], donde la expresión “sin duda” remite a la subjetividad de la protagonista. En [4] y [5] podemos estar ante un pensamiento indirecto focalizado internamente por la señora Muermeyer –con lo cual hay un cambio de focalización en [4]–, o podemos leer estos dos segmentos como pensamiento indirecto libre de Walia, que sería más ambiguo en [4] a causa de la proximidad a ese “estaba segura”, que puede continuar en [4]. En [5], sin embargo, la especificidad del

sentimiento de la directora levanta sospechas sobre si estamos ante los sentimientos de Walia o ante el relato del narrador sobre los sentimientos de la directora.

En los escasos pasajes de pensamiento directo de *LIN*, el narrador recoge los pensamientos de Walia en primera persona y presente, para lo cual puede introducir las marcas de cita (dos puntos y comillas) o bien abstenerse de ello y presentar los pensamientos a continuación. Es la única forma narrativa que emplea la primera persona y el presente en un contexto en tercera persona. En la obra que nos ocupa, no hemos hallado pensamientos directos con gran prolijidad, pero he aquí dos ejemplos:

[1] Bajo la influencia de la música **se sentía** optimista: [2] **regresaré** a casa y escribiré una larga carta a Ilse. [3] **Le diré** que abandone todos sus compromisos y se reúna **connigo**. (*LIN*, 85)

[1] Walia **asintió** con la cabeza [2] **no quiero** volver a Bruselas, no soporto la explanada del Ferial, no quiero recordar la Estación, el carromato, los comediantes, el perro dálmata. La lengua húmeda, el jadeo del animal, el comediante [3] “pueden dormir en el carromato, el perro no les molestará”. [4] Allí **guardaban** disfraces, máscaras, toda una serie de objetos amontonados y polvorientos. (*LIN*, 108)

En ninguno de los dos fragmentos destacados se introduce la cita con las comillas características de una cita, sino que el pensamiento de la protagonista sucede a la narración heterodiegética. Pero, mientras en el primer caso los dos puntos separan la narración del monólogo o pensamiento directo (entre [1], por una parte, y [2] y [3], por la otra), en el segundo pasaje, el monólogo parece ejercer de modificador de la narración, pues no se coloca ningún signo de puntuación entre uno ([1]) y otro ([2]). Además, no sabemos si [3] se incluye en el pensamiento directo anterior de Walia, o si se incluye ya en la narración de [4]. Esta falta de puntuación puede resultar en una aparente incongruencia gramatical, pudiéndose leer [1] y [2] como “Walia asintió con la cabeza: «no quiero volver a Bruselas, etc»”, donde los signos que denotan la introducción de una cita aclararían la procedencia de lo narrado. Detectamos aquí un terreno propicio para la falta de límites entre narrador y personaje.

La falta de transición entre la tercera y primera personas en [1] y [2] en el primer pasaje puede generar en la narración un salto brusco entre lo que Walia hace y lo que piensa, que se observa en el cambio de tiempo verbal de pasado a presente/futuro (también en [1] y [2]), pero que consideramos que en el segundo fragmento también se intensifica mediante el contraste semántico entre el verbo ‘asentir’ en [1] y las expresiones negativas que le siguen en toda la secuencia [2].

Con respecto al pensamiento directo en la novela, una práctica común consiste en introducir una parte de un diálogo y situarlo a la altura de la narración, que llamaremos

‘encabalgamientos’ a partir de Ruiz Avilés (2000: 149), como trataremos en 4.2.6. Especialmente en momentos anteriores a la introducción de un diálogo, esta práctica puede provocar confusión en la lectura del pasaje, pues la parte adelantada puede constituir un pensamiento del personaje en cita –pensamiento directo– o una parte del diálogo:

–¿Quién ha sido?–preguntó Everett

[1] El clown horrible se volvió **para gritar** [2] **puerto de Hamburgo**, prostitutas, Draga, [3] **lo recuerdo bien**: los parroquianos entonaban el cántico de la fecundidad. [4] No sé, no importa quién, no me preguntes.

[5] –No tienes derecho–respondió Walia. (*LIN*, 119)

Walia ha sido supuestamente violada, y Horiot Everett quiere saber quién es el culpable, pues ignora que ha sido Vincenzo, su casero italiano. Como observamos en la breve narración que separa la pregunta de Horiot de la respuesta de Walia (del [1] al [4]), al pensamiento indirecto de la secuencia [1] le suceden las secuencias [2] y [3], que podemos leer como pensamiento directo sin marcas de cita de Walia, si consideramos que el clown sólo puede ser percibido por ella. Los encabalgamientos suponen la fusión entre el discurso del narrador y del personaje, una ‘hiperleptis’ (Lang 2006: 41-44) o superposición de límites diegéticos que acerca el narrador al personaje, generando un continuum entre los discursos de ambos.

El último de los modos de presentación del pensamiento empleado en *LIN* es el *pensamiento indirecto libre*, conocido como ‘estilo indirecto libre’, que consiste en la narración de los pensamientos de un personaje en tercera persona de una manera parecida al pensamiento indirecto, pero adoptando el estilo del personaje. Tampoco se recoge este pensamiento en primera persona y en presente –como era el caso del pensamiento directo– sino en tercera persona y en pasado. Veamos dos ejemplos:

[1] Horiot (...) [h]ubiera querido explicarle también a la inabordable Eichmenah que se hallaba muy confundido respecto a él. [2] **Por ejemplo**: ¿Cree usted que Horiot no ha roto en su vida un plato? Si tal era el concepto que ella tenía de él estaba en un error. Para demostrarlo bastaría ponerla en antecedentes sobre ciertos detalles de su vida de estudiante. [3] **¿Qué se creía?** No hacía mucho tiempo que era un bohemio en Ámsterdam y Lovaina. (*LIN*, 62)

[1] Sin embargo, **Walia Eichmenah lloraba en su sueño**. [2] Las palabras de Ilse no respondían a la **verdad**. [3] Durante años ambas se habían sumergido en una pasión que las fotografías pornográficas exacerbaban al máximo. Aquellos contactos sexuales finalizaron en un doloroso parto bajo el porche de la bodega. [4] Ahora, **la lluvia había cesado** y en su lugar un cielo azul, resplandeciente, caía sobre el cementerio de Laboe. (*LIN*, 209-210)

El primer pasaje nos muestra cómo Horiot, en un amago de seducir a la protagonista, imagina lo que le comunicaría si tuviera la valentía para hacerlo ([1]), como se explica en otro lugar en la misma página. Aunque se emplea la cita en [2], la secuencia es introducida por el “por ejemplo” del narrador, y el párrafo en conjunto parece imitar la manera en que el propio personaje pensaría, aunque en tercera persona y el tiempo verbal de la narración, como apreciamos sobre todo en ese “¿Qué se creía?” de [3], que adopta claramente el lenguaje mental del personaje en un contexto narrativo en tercera persona.

El texto segundo corresponde al ya mencionado sueño de Walia, que se inserta en la sesión terapéutica de Grimaldi, donde, entre otras cosas, se le acusa de haber dejado impedida en una silla de ruedas a su amiga Ilse, versión que ella considera falseada (como vemos en [2]), y cuya “verdad” desarrolla en toda la secuencia [3]. Vemos también cómo el motivo de la lluvia (que asociamos a la locura de Walia o sentimiento de alienación) se disipa en la secuencia [4] de este pasaje, quizá como síntoma de que la terapia del psiquiatra está surtiendo efecto a medida que se relata la pesadilla de Walia (ver 4.2.5). Este texto no recoge el lenguaje del personaje como lo hace el primero, sino que encontramos en él mayor neutralidad que en el pensamiento directo de Horiot. También se puede advertir un tono de ironía en el primero – que ayuda a ridiculizar al personaje de Horiot (como vemos en [3]) – ausente en el segundo, referido a la protagonista. Observamos, por tanto, una disparidad entre el uso del pensamiento indirecto libre cuando se refiere a Walia y cuando se refiere a otros personajes como Horiot.

3.3 *Eterna memoria* (1975): el pasado inexorable

“Estoy volviéndome loco. Llevo dentro de mí una maldición” (*EM*, 247)

3.3.1 El narrador en *EM*

Eterna memoria es narrada por su protagonista, Ernesto Obermaidan, que narra póstumamente y parece gozar del privilegio de la omnisciencia (ver 4.3.1.3).¹⁰¹ El narrador está muerto, por lo tanto, y se remonta a la época de su vida en la que ocurrieron los hechos que quiere reseñar, que consideraremos ‘relato primero’ (Genette 1989: 104), y correspondiente a su vida en París con Erika.

A pesar de que hay algún personaje que puntualmente refiere alguna historia –como los compañeros que sufren las penurias de la guerra con Ernesto–, ninguno adquiere tanta relevancia como para considerarlo un narrador intradieгético. Estamos, por tanto, ante un narrador extra y autodieгético. De esta manera se da comienzo a la novela:

¹⁰¹ En nuestro análisis de los verbos de percepción en las novelas examinaremos que Ernesto “ve”, “escucha” o “siente” acontecimientos a los que él no pudo haber tenido acceso de manera verosímil. Sin embargo, el uso de este tipo de verbos puede también sugerir que las escenas narradas están siendo supuestas de manera especulativa por el narrador personaje.

[1] **Los acontecimientos** se desencadenaron una mañana del mes de febrero, en **mi** apartamento de la calle Laforet. Muy cerca del viejo Mercado Galba, centro de contratación de obras de arte, antigüedades y exóticos objetos.

–Buenos días– **dije**.

[2] Un joven rubio, sin duda un oficial, levantó la vista y **me** miró sin expresión. **Yo** permanecía en el umbral, inclinando la cabeza a modo de saludo.

[3] –Pase –**me** dijo. (*EM*, 11)

Los pronombres de primera persona del fragmento lo caracterizan como narración autodiegética. Nótese que el primer contacto con la obra nos sitúa temporal y espacialmente ([1]), además de hacer referencia a esos “acontecimientos” que tendrán lugar a partir del capítulo 12 de la primera parte, cuando tres soldados secuestran a Ernesto en su casa para obligarlo a cumplir una misión bélica. Significativamente, esta primera interacción entre el protagonista y un oficial puede constituir una réplica en miniatura de posteriores interacciones con los tres soldados, también rubios y calificados por su frialdad expresiva (que vemos en [2]), quienes instan a Ernesto a obedecer, como aquí ocurre con [3], donde el oficial ordena al protagonista que realice una acción que él obedece.

3.3.2 El orden temporal en *EM*

Eterna memoria es una narración póstuma, retrospectiva en primera persona, donde Ernesto recrea en primer lugar los acontecimientos que lo llevaron a la muerte y en segunda instancia partes de su infancia y adolescencia. Las ocasiones en que el narrador se refiere al presente narrativo no describen su situación actual, sino que lo posicionan en un punto temporal posterior a los eventos narrados.

La novela consta de 60 capítulos divididos en cuatro partes, donde los capítulos del 1 al 19 constituyen la primera parte; del 20 al 35, la segunda; del 36 al 55, la tercera; y del 56 al 60, la cuarta parte. Contamos en toda la novela con dos momentos o mundos ontológicos:¹⁰² el presente póstumo desde el que narra Ernesto y el pasado, que constituye la historia que narra. Ahora bien, a medida que nos vamos adentrando en la narración, Ernesto va alternando su historia principal, que comienza en París cuando tiene alrededor de 30 años (y se extiende al menos tres años, cuando es ejecutado),¹⁰³ con otra que comienza en su adolescencia.

¹⁰² Como examinaremos en el apartado de la temporalidad del capítulo siguiente, con los “momentos” de las novelas nos referimos a las esferas o mundos ontológicos en que ellos se mueven, pues la indiferenciación de los recuerdos, la imaginación del personaje y otras experiencias de los personajes nos impide tratarlos en sentido estricto de períodos temporales.

¹⁰³ Al menos tres años lleva Ernesto fuera de París desde el secuestro de los tres soldados hasta su vuelta para recuperar su antigua vida, a juzgar por lo que Ernesto indica cuando vuelve al barrio y ve a la vendedora del quiosco: “Continúa igual que hace tres años, cuando la vi por última vez” (258); y a Tauler, su antiguo marchante, a su regreso: “¿Recuerda mi enfermedad nerviosa de hace tres años? –le pregunté lleno de ansiedad.” (*EM*, 270).

Como ocurría en *LIN*, en *EM* hay escasas referencias temporales, aunque hay algunas indicaciones como “todo permanecía igual que tres años atrás” (*EM*, 255), generalmente las demás referencias son inciertas: “Una mañana del mes de febrero” (*EM*, 11), “una hora más tarde” (*EM*, 102, 305), “una semana más tarde” (*EM*, 296), “Todavía recuerdo” (*EM*, 203); “Encerrado en aquella sepultura ardiente viví semanas, meses, años interminables” (*EM*, 155); “Siete largos años por un pedazo de tierra y un dinero” (*EM*, 178).¹⁰⁴ Ya hemos visto que, en esta novela, el presente histórico es muy recurrente (ver 5.2.1), lo que puede provocar la sensación de que todo se ubica bajo el mismo tiempo o de que las marcas temporales no funcionan en estos relatos.

La historia principal o relato primero de *Eterna memoria* relata los sucesos acaecidos desde la recepción de una inquietante comunicación hasta la muerte de Ernesto. Una posible ordenación de los acontecimientos narrados es la que sigue.¹⁰⁵ El protagonista pierde su pasaporte en París, donde reside con su compañera sentimental, Erika. A causa del problema burocrático, el protagonista comienza a preocuparse y se toma unas vacaciones que lo distancien del asunto. Tras las vacaciones, es secuestrado por tres militares a los que Ernesto cree que su difunto padre ha contactado e inicia una misión de guerra que resulta atroz e inhumana. En una licencia que le permite ausentarse por unos días del combate, Ernesto halla una nueva identidad en una aldea italiana con una nueva familia. El hecho de que él mismo no pueda explicar su hallazgo lo confunde, pues creía hasta entonces que su identidad estaba junto a Erika.

De vuelta en la guerra, el protagonista lucha y es galardonado por sus acciones, que implican en una ocasión la matanza de un pueblo entero. Tras esta acción militar, Ernesto decide desertar y huye a París, donde espera encontrar a su mujer Erika. Pero en París nadie lo reconoce, ni siquiera la que creía su compañera. Buscando comprensión, viaja a su país de origen cerca del río Sava, donde lo acoge su familia. De ahí decide arriesgarse y visitar a su supuesta esposa italiana, quien no sólo lo reconoce, sino que lo encubre en su desertión. Sin embargo, cansado de vivir oculto, Ernesto se entrega a los tres soldados que lo secuestraron y es juzgado por un consejo de guerra que decide su ejecución. Después de su muerte, Ernesto narra su propia historia, lo que le confiere el privilegio de la omnisciencia.

En paralelo a la historia principal que acabamos de referir, se narra la historia de la adolescencia de Ernesto y su inclinación por la pintura en una familia de militares donde se espera que él siga los pasos de sus predecesores. Su padre, Hugo Obermaidan, lo insta a prepararse para convertirse en militar. Si bien Ernesto se inicia en la carrera militar, la abandona al admitir que su verdadera vocación es la pintura. Esto lo convierte en la vergüenza de la familia y su padre no perderá la oportunidad de recordárselo continuamente. De este

¹⁰⁴ Aunque el número siete es también un número que puede considerarse metafórico, si pensamos en referencias bíblicas, por ejemplo: 7 años de vacas flacas, las 7 plagas de Egipto, los 7 pecados capitales, etc.

¹⁰⁵ Ver nota 102.

modo, aunque Ernesto marcha a París para estudiar, llega un día en que se sortean las plazas del servicio militar en la ciudad de origen. A Ernesto lo mandan a la guerra de unas colonias y, aterrorizado, decide ofrecer dinero a Mauren, hijo de los renteros de su familia, para que lo reemplace, ya que el muchacho había salido exento del sorteo. Mauren acepta el cambio y acaba muriendo en batalla, lo que pesará siempre a Ernesto y provocará que su padre le tenga aún mayor animadversión. Ernesto regresa a París y conoce a Erika, pero cargará siempre con el sentimiento de la culpa por la muerte de su amigo.

Consideraremos la narración del pasado reciente de Ernesto –la que empieza en París– como narración principal, porque constituye el foco inicial de la narración de Ernesto y porque ocupa mayor espacio textual que la historia del pasado remoto, cuando Ernesto era un joven estudiante aficionado al arte. Las dos historias se complementan, ya que el alcance temporal de ambas ocupa desde la adolescencia de Ernesto hasta la muerte del protagonista. Después de muerto, Ernesto relata su historia. Sin embargo, hay algunos elementos de la narración que no son susceptibles de ordenación, como la aparición de Erika en medio de la narración de los acontecimientos de la guerra, mostrando su incompreensión ante los hechos que narra Ernesto y las personas a las que nombra, que puede apuntar a que lo narrado es un episodio onírico.

Las tres posiciones temporales de la obra son, por tanto: la adolescencia de Ernesto en una ciudad cercana al río Sava; “los acontecimientos” (su estancia en París, las vivencias de la guerra, su huida y su muerte); y, por último, el momento de la narración, póstumo. Como las tres esferas se superponen en la narración, ofrecemos a continuación el análisis independiente de los dos relatos, el pasado reciente y el remoto, del modo en que aparecen en la narración. Para ello dividiremos la obra en secciones temporales del mismo modo que hicimos con *LIN*. En la narración del pasado reciente del protagonista, donde empieza la novela, distinguimos los siguientes elementos constituyentes en la línea temporal:

- | | |
|-------------------|--|
| PARTE I (1-19) | A) Pérdida del pasaporte y secuestro de Ernesto.
B) La guerra: prolegómenos. Perplejidad de Ernesto ante su nueva situación. |
| PARTE II (20-35) | C) La guerra: acciones militares de Ernesto. Intento fallido de contacto con Erika. Recepción de una carta de Gina Filicudi, que dice ser su esposa.
D) Licencia vacacional en Trani, Italia: corroboración de ser conocido por otra familia que lo llama padre y esposo. |
| PARTE III (36-55) | E) Vuelta a la guerra y condecoraciones. Deserción.
F) Huida a París.
G) Huida a Sava.
H) Huida a Italia. Entrega de Ernesto a los tres soldados. |
| PARTE IV (56-60) | I) Vuelta a la guerra, juicio y muerte. |

En la narración correspondiente al pasado remoto de Ernesto, observamos los siguientes elementos constituyentes:

- PARTE I (1–19) A) Afición de Ernesto por la pintura (visita a un prostíbulo y a un manicomio) y firme oposición de su padre Hugo.
B) Descubrimiento de Ernesto a su padre en el prostíbulo, que genera mayor inquina en la relación paternofilial.
C) Abandono de la Academia militar San Jorge por Ernesto y viaje a París para estudiar pintura. (106)
- PARTE II (20–35) D) Recuerdos de la adolescencia con Mauren y paralelismo de su vida con la de David, compañero de combate.
E) Sorteo de plazas en el servicio militar: Ernesto es destinado a ultramar, Mauren queda exento. Ofrecimiento de tierras para que acepte suplir a Ernesto.
F) Repudio de Ernesto en el lecho de muerte de Hugo. Muerte de Hugo. (33)
- PARTE III (36–55) G) Recuerdo de los padres de Mauren transportando el cuerpo de su hijo. (39)
H) Nuevo recuerdo de su abandono de la Escuela militar. (51)

En comparación con *LIN*, los saltos temporales de *EM* no son tan bruscos ni breves, sino que siguen una linealidad que permite el seguimiento continuo de la narración. Si los tomáramos como recuerdos, no seguirían un orden cronológico. Para Bergeson (1998b: 138 y ss.), la alteración del orden de la narración de Ernesto se debe a que sus recuerdos se alteran con el tiempo:

By narrating from the afterlife Ernesto is able to reorder the events and confuse memory with imagination, which in turn engenders multiple versions of the past. For example, in the first chapter of *Eterna memoria* it becomes clear that in the mind of the narrator there is no clear delineation between imagining and remembering.

Como ocurre en el relato de un recuerdo, la distancia temporal encierra el peligro de trastocar lo que Ernesto ha vivido anteriormente, y para Bergeson existen varios pasados –todos válidos– que puede haber vivido el protagonista. Nos parece relevante señalar la importancia del acto de recordar al lado del de imaginar de Ernesto narrador, que está presente desde el título de la obra, sugiriendo el recuerdo que sigue sucediendo y cuya experiencia revive al relatarla. Además, como explicamos en el análisis (ver 4.3.1), Ernesto emplea el verbo ‘ver’ para referirse a la visión, al recuerdo y a la imaginación, lo que dificultará la adscripción de los hechos narrados a una u otra región de la experiencia del protagonista.

3.3.3 La focalización en *EM*

Toda la narración está focalizada por Ernesto personaje, y casi en todo momento conocemos cuáles han sido sus pensamientos y sentimientos al hilo de los acontecimientos que relata. Pero también hay pasajes donde Ernesto narrador parece haber obtenido la omnisciencia tras su muerte. Tenemos pues, focalización interna en su mayor parte, pero en ocasiones también focalización cero:

[1] **En vano** intentaba olvidar su cara pálida y sus ojos teñidos de hipócrita amabilidad. [2] Aquella máscara era la misma que había visto en los films de horror del conde Drácula, siendo un adolescente aterrado en el anfiteatro del Cinema Liceo de mi ciudad natal. (*EM*, 43)

[1] Al mismo tiempo, la mujer **ha bajado de la mesa** a la que se había subido para observar el desfile de las tropas y se ha dirigido al sillón de ruedas [2] donde **el viejo permanece con la cabeza inclinada** por la artrosis cervical, las manos temblorosas tratando de encender un mugriento cigarrillo y, [3] **en la puerta de la cocina, cuatro niños famélicos**, [4] vestidos con harapos, detenidos ante la escena terrible de la mujer inclinada sobre el anciano. (*EM*, 136)

Me duelen las rodillas y mis lágrimas resbalan por mi rostro. **El guarda del panteón, al verme llorar, piensa en lo mucho que habré querido a mi padre** puesto que, al cabo de los años de su muerte, todavía me muestro inconsolable. (*EM*, 284)

El primero de los fragmentos da muestra de la focalización interna de la novela, lo que esperamos en un relato en primera persona que cuenta la historia de su pasado ser. El personaje revela sus pasados pensamientos y sentimientos ([1] y [2]) si bien aparece la posición de mayor conocimiento (“en vano” de [1]) que deja ver que el olvido no tuvo lugar a pesar de los intentos del Ernesto adolescente. En el segundo pasaje, sin embargo, podemos apreciar la falta de mención a los pensamientos o sensaciones de los personajes, de los que sólo se describen sus vicisitudes ([1], [2]) y características físicas ([2], [4]), lo que podríamos llamar focalización externa en primera persona.

El último de los fragmentos supone un caso de omnisciencia en primera persona: Ernesto parece tener acceso a la mente del guarda de cementerio donde el protagonista llora por su padre. Otras escenas parecidas a esta ponen en duda esta omnisciencia por medio de la mención de un verbo de percepción, especialmente “ver”, que pueden leerse como un acto imaginativo de Ernesto, que especula sobre lo que el personaje piensa. La omnisciencia de Ernesto puede interpretarse como suposición o incluso proyección de lo que él considera que los demás personajes piensan (ver 4.3.1.3).

3.3.4 Las técnicas de la presentación del pensamiento en *EM*

EM muestra cercanía entre narrador y personaje, pues el narrador suele consentir con sus actitudes pasadas, y no hay muchas muestras de disonancia. Sin embargo, también hay ocasiones de contradicción o corrección de Ernesto ante su pasado, especialmente al principio de la novela. Conforme avanza la obra el ser narrante tiende a corroborar con más ahínco sus ideas pasadas:

La puerta se cerró tras nosotros y [1] **pude darme cuenta** que la Oficialía era en realidad un almacén de harina [2] **o, al menos, eso me pareció a mí.** (*EM*, 81)

Todo estaba igual. Todo era idéntico. [1] Por un instante **pensé** que no había transcurrido el tiempo y que, [2] **en realidad**, yo estaba regresando del Palacio de Exposiciones y Congresos, [3] **o mejor**, venía de casa de madame Jarrow, mi primer marchante en París. (*EM*, 255)

Ernesto no solamente comparte los sentimientos y reflexiones de su ser pasado, sino que presenta sus dudas como si no tuviera acceso a lo que ocurre posteriormente, adoptando la postura de limitación de conocimiento que tenía su antiguo yo. Así, vemos en el primer fragmento que la suposición del personaje domina sobre la del narrador en [1], y se matiza en [2]; o que la duda del personaje continúa en la narración sin resolverse [2]. De la misma manera, en el segundo pasaje, la fórmula “o mejor” de [3] subraya cómo la duda del narrador se equipara a la del personaje, simulando la espontaneidad de su figuración. En 4.2.2 veremos que en esta novela el narrador insinúa que las dudas de su ser pasado serán narradas más adelante, pero este relato no llega a ocurrir.

El caso contrario, de disonancia en el pensamiento indirecto de *EM* adquiere dos formas principales. En primer lugar, el ser narrante se distancia del ser experimentador ('experiencing self' y 'narrating self'; Cohn 1978: 143) mediante comentarios o interpretaciones narratorias que contradicen las actitudes y pensamientos pasados y adelantan acontecimientos. En estos casos, cuando Ernesto narrador revive su historia en la narración, los analiza e interpreta, acentuando que se sitúa en un plano posterior y superior a los hechos. En segundo lugar, la disonancia en la autonarración el narrador de *EM* supone la actualización del acto de narrar o recordar desde su momento posterior a los hechos. Expresiones como “recuerdo”, “no podré olvidar” establecen la distancia entre narración e historia:

Estoy tan nervioso que permanezco como petrificado en el vestíbulo, [1] sin fijarme en las litografías que tengo frente a mí y que representan el Nacimiento de Venus y la Alegría de la Primavera, de Botticelli. No veo nada, ni siquiera mi propio rostro en el espejo. (...) [2] **Sólo después de haber frecuentado con alguna asiduidad aquella casa, pude reconocer** y compartir la sugestión

erótica que emanaba de las reproducciones de Botticelli, así como de la atmósfera que lo envolvía todo. (*EM*, 35)

[1] La madrugada era fría y fantasmal. [2] **No he olvidado las imágenes borrosas de aquel momento crucial de mi existencia.** Dado que no tenía gafas, me esforzaba en verlo todo, como si de un instante a otro fuera a quedarme ciego. **Recuerdo** las ventanas cerradas de las casas, las persianas metálicas de los escaparates, la esquina de la calle Inclán, junto a la librería Turgueneff, donde me obligaron a subir a un Volkswagen negro. (*EM*, 72)

El conocimiento del narrador sobre los hechos lo capacita para adelantar acontecimientos y rectificar las actitudes pasadas, de modo que los dos Ernestos permanecen separados: el ingenuo personaje y el narrador conocedor de los acontecimientos. El primer fragmento corresponde a la escena en que Ernesto visita el establecimiento Anaconda, una especie de burdel, para retratar a las prostitutas que allí trabajan. El narrador adelanta prolepticamente ([2]) la existencia de pinturas de Botticelli en las paredes, en lo que Ernesto personaje no había reparado en una primera visita [1].

El segundo caso de disonancia en el pensamiento indirecto de *EM* marca la posición temporal posterior [2] del narrador respecto de la historia que está relatando [1], aunque sin adelantar acontecimientos. Las referencias al presente de la narración recuerdan al lector que personaje y narrador comparten la misma vida. El narrador *es* el personaje después del transcurrir temporal. Sin embargo, como veremos en 4.2.1, Ernesto narrador hace uso prolífico del presente histórico, lo que favorece la fusión entre el presente del personaje y el del narrador.

El *pensamiento directo*, donde Ernesto recoge sus pensamientos pasados reproduciendo las palabras, tiene un parco uso en la novela:

Escucho la voz amorosa de Gina Filicudi y [1] me digo a mí mismo [2] **es mía, esa voz me pertenece, esta mujer no es de nadie, sino de mí mismo.** Erika no ha existido jamás, ni la calle Laforet, ni “Otis”, “Müller”, “Abigail”. Yo soy otro Ernesto Obermaidan y ésta es mi casa, mi gente, mi única salvación posible. (*EM*, 186)

Aun sin comillas ni otras marcas, reconocemos en ([1]) las citas del pensamiento del personaje tras el verbo. La falta de marcas de cita en el pensamiento directo permite la equiparación del discurso del personaje al del narrador, así como su combinación con el presente histórico (ver 4.2.1), provoca la indeterminación sobre la pertenencia de los pensamientos al pasado o al presente de Ernesto (vid. Cohn 1978: 165).

Por último, hay pasajes de *pensamiento indirecto libre*, en que el narrador toma el estilo o retórica de las cavilaciones de su pasado ser y los adapta a la narración (Cohn 1978: 167). En

esta técnica, el narrador abandona por un momento su distancia temporal y su conocimiento de los hechos de la historia para identificarse plenamente con el personaje. El pensamiento indirecto libre es una técnica muy usada en la novela:

[1] **No me resignaba a terminar de un modo tan estúpido y tan trágico a la vez.** No podía creer que todas aquellas cosas que se sucedían sin pausa constituyeran un fragmento de la realidad del mundo. [2] **Era una pesadilla, un mal sueño** que acabaría de un momento a otro. (*EM*, 313)

Como pasaba en el pensamiento indirecto, el narrador ha renunciado a su privilegio de conocedor de los hechos de su pasado y ha reflejado las dudas y pesares de su antiguo ‘yo’ [1], incluso adoptando la postura de rechazo de una realidad difícil de aceptar ([2]). Con el pensamiento indirecto libre notamos un grado superior de cercanía entre narrador y personaje, pues consiste en las dos voces superpuestas de los dos Ernestos. El pensamiento indirecto libre se expresa en episodios clave de la obra como la pérdida del pasaporte, las dudas entre su identidad y la de su familia o las horribles vivencias de la guerra, con lo que el lector sigue en todo momento la evolución del pensamiento y miedos de Ernesto sin mediación del narrador, que no adelanta nada sobre el futuro del personaje, aunque alberga las mismas dudas que su pasado ser. Un paso más en la cercanía entre ‘ser narrante’ (Ernesto narrador) y ‘ser experimentador’ (Ernesto personaje) será el uso del presente histórico, que favorecerá la fusión de los tiempos del pasado (historia) con los del presente (narración), como veremos en 4.2.1.

3.4 *Pido la muerte al rey* (1979): la súplica desatendida

“El loco dice la verdad” (*PMR*, 25)

“Está loco, dijeron” (*PMR*, 46)

“¿Es que crees que estoy loco?” (*PMR*, 125, 317, 318)¹⁰⁶

3.4.1 El narrador en *PMR*¹⁰⁷

En *PMR* hay dos voces narrativas en constante fluctuación, una heterodiegética y otra autodiegética. Aunque la obra comienza con la heterodiegética, enseguida se alterna con la autodiegética, no supeditada a la anterior, funcionando de manera independiente sin que una introduzca explícitamente a la otra. Ambas se encuentran, por tanto, en un nivel extradiegético:

SIN EN CAMBIO, ¡qué tristeza! Durante el trayecto [1] **encontré** lógico el hecho de haber sido DETENIDO. Una creciente sensación impregna [2] **el espíritu de Gontrán**, como si la sordidez de la vida que **le** ha tocado en suerte

¹⁰⁶ Esta cita de Gontrán constituye la primera parte del título del presente trabajo.

¹⁰⁷ Toda la sección se basa en García Nespereira (2015b: 38-50). Para un estudio de la voz privilegiada en la narración de la novela, ver concretamente 48-50.

fuera, en sí misma, un agravante. [3] **Os lo juro**, no soy presuntuoso, siempre **supe** quién era el fantasma que llevaba **mi** número en el documento de identidad: [4] **Era** oveja negra, hermano de Caín. (*EM*, 59)

Mientras el párrafo comienza con el verbo en primera persona de [1], la narración nos sorprende en la tercera persona de [2], que torna a cambiar en [3] y queda ambigua en [4]. Estos casos de copresencia de narradores son muy frecuentes en la novela, como trataremos con mayor detalle en 5.1.1, donde también veremos que la estrategia de la homonimia para la primera y tercera personas del verbo provocará su indistinción.

Además de estas dos voces extradiegéticas se encuentra una intradiegética, la del mismo Gontrán, cuando relata partes de su historia ante un simulacro de juicio que organizan unos compañeros del hospital y que lo sentenciarán a muerte al final de la novela (capítulo III). Tenemos en la novela, por tanto, dos niveles: el extradiegético situado fuera de la historia, donde hay dos narradores, uno hetero y otro autodiegético; y el intradiegético, situado dentro de la historia, autodiegético. Gontrán es así personaje y doble narrador (intra y extradiegético). Esta ubicuidad en la novela favorecerá la ambigüedad entre uno y otro en la homonimia de narradores (ver 4.1.1).

Los dos niveles, extra e intradiegético, se solapan en el episodio del juicio de Gontrán que celebra uno de sus compañeros de hospital, como se narra en la tercera parte de la novela (pp. 248 y ss.). Gontrán es a un tiempo narrador extra e intradiegético, pues sigue narrando episodios de su vida pasada y al mismo tiempo declara ante su nuevo “juez”:

[1] Algunas veces me pegaban, me castigaban de pie encima de un taburete en el centro del patio, bajo el frío y la lluvia, pero fui feliz.

[2] –No divague con retóricas sensibleras que no me harán cambiar la PÉSIMA opinión que tengo de usted, canalla –le increpa Dupont–. ¿Quién es ese Kiki que no figura en el sumario? (*PMR*, 258)

Tres de los compañeros de Gontrán, el llamado duque de Aosta o Dupont, Chomin y Mancopena, acaban de autodenominarse miembros de un “consejo de guerra” (*PMR*, 248) para juzgar y, sobre todo, condenar a Gontrán. Pero lo interesante es que no tiene lugar una transición marcada entre la narración autodiegética de Gontrán [1], que se combina a lo largo de la novela con la heterodiegética, y este nuevo marco narrativo, donde el narrador se inserta en la historia y narra desde allí. En estos párrafos no hay marcas textuales que evidencien el cambio (comillas o guiones), si bien se dan en otros momentos de la trama, y están presentes en la intervención de Dupont [2].

La transgresión de las fronteras entre narrador y personaje, entre narración e historia, se puede explicar por medio de la hiperlepsis (Lang 2006: 41 y ss.; Meyer-Minnemann 2006: 63 y ss.), en este caso vertical, o superposición de planos. Como explica Lang (*op. cit.* 43), la

hiperleptis vertical supone que los elementos de un plano (historia o discurso) se traspasan al otro después de haberse presentado separadamente. En el episodio del juicio de Gontrán observamos dos superposiciones: Gontrán, como narrador y personaje; y el narratario plural al que Gontrán se dirige, que ahora adquiere dimensiones *corpóreas* por medio de los personajes del duque de Aosta y sus compañeros. En este último caso, también el lector puede verse corporeizado como receptor último de la narración, equiparándose con el narratario.

Los dos narradores extradiegéticos se comportan de manera diferente en la novela: no siempre cubren los mismos episodios de la vida de Gontrán; focalizan desde ángulos distintos; sus relatos pueden despertar diferente fiabilidad; uno de ellos contiene un narratario; y tanto el estilo como el registro lingüístico empleado por estos difiere a lo largo de la novela. Aunque por lo general las dos voces narran conjuntamente, en los pasajes donde sólo narra la voz heterodiegética puede haber un estilo sobrio y formal, que observamos en mucha menor medida en la narración autodiegética, que emplea un registro generalmente coloquial o vulgar. En 4.3.4 observaremos que el narrador en tercera persona asimila el estilo de Gontrán en lo que Cohn ha denominado *contagio estilístico* ('stylistic contagion', ver 4.3.4.3).¹⁰⁸ Al principio de la novela (hasta la p. 26) sólo hay un narrador extra y heterodiegético, que relata los acontecimientos que le ocurren a Gontrán en un hospital psiquiátrico. Posteriormente, el protagonista toma la palabra sin marcas de introducción, como hemos apuntado. Muestra de la 'equidad' narrativa entre ambos narradores es la imposibilidad de distinguir en ocasiones qué narrador está hablando, porque se utilizan en la novela formas verbales homónimas para la primera y la tercera personas (como el caso del imperfecto de indicativo y el condicional), que examinaremos más adelante (ver 4.1.1). Hay, sin embargo, tres episodios en los que el narrador heterodiegético se hace cargo exclusivo de la narración: en el episodio del supuesto crimen de Gontrán ante el jurado compuesto por sus compañeros (pp. 248-328), donde tenemos sólo un narrador extradiegético y uno intradiegético; en los momentos inmediatamente anteriores a la muerte de Gontrán, al final de la novela (pp. 332-341), y en el epílogo (p. 341), donde se recoge, a modo de noticia de prensa, la muerte del protagonista. El narrador autodiegético en estos casos no ha desaparecido, sino que ha descendido un nivel, pasando a ser intradiegético.

Las características de cada narrador atañen principalmente a la perspectiva, al estilo empleado por cada uno y a la presencia o no de un narratario. Mientras el narrador heterodiegético destaca por su omnisciencia, el homodiegético focaliza desde su situación personal de paciente de un hospital psiquiátrico desde donde relata su vida pasada y presente. Gontrán usa frecuentemente un tono coloquial o vulgar no exento de exabruptos, mientras el estilo del

¹⁰⁸ Ya desde el mencionado "locofontanero" de las primeras líneas. *Vid.* además p. 13: "Escucha la voz del secretario del tribunal. Un loco nuevo, ADVERSATIVO, insomne, catatónico. Obsesionado con permanecer hasta el fin de los tiempos detrás de las puertas del Averno, inmóvil, preguntando con voz estentórea dentro del cerebro del locovíctima" (PMR, 13).

narrador omnisciente pertenece a un registro formal, que queda destacado en comparación con la narración del protagonista.

Gontrán se dirige, a diferencia de su homólogo, a una audiencia a la que tilda con distintos apelativos, como “ursulinas” o “cofrades”, y cuyo tratamiento fluctúa entre “usted”, al principio de la obra, y “tú”. De este destinatario no se especifica su origen o condición, y su identidad nunca se explica en el texto, sólo de manera marginal mediante los comentarios de Gontrán, que a menudo constituyen vituperios.¹⁰⁹ Los receptores de Gontrán son entonces de dos tipos, personajes referidos (a los que ataca nominalmente) y personajes presentes (el duque de Aosta y sus compañeros, como vimos arriba). El narratario pasa, por tanto, de abstracto a concreto, si bien en el caso de los receptores presentes no hay tono ofensivo, sino sólo la insistencia en la sinceridad de Gontrán. Según Fludernik, (1996: 205, 206) el narratario plural constituye un modo de incluir al lector empírico, haciéndolo doblemente partícipe del relato: como lector y como audiencia referida. Pero ¿cómo afectan al lector empírico los vilipendios del personaje hacia su receptor? En nuestra lectura, la actitud de Gontrán muestra su presuposición de que ni el narratario ni el lector empírico creerán su historia, como veremos en el análisis del narrador no fidedigno (ver 4.1.2).

Hay pasajes en la narración en primera persona que parecen monólogos interiores, adscribibles por tanto al pensamiento del personaje, y que, desde el punto de vista de la verosimilitud, resultarían ininteligibles para una audiencia. Un caso parecido lo contempla Cohn (1978: 177) respecto a la novela de Dostoievski *Memorias del subsuelo*, donde el narrador manifiesta estar escribiendo para sí mismo, pero se dirige a una audiencia como estrategia narrativa en el marco de una narración confesional. El narrador de la novela de Dostoievski justifica la presencia de su narratario como un recurso que facilita la construcción de su narración. La diferencia que observamos con *PMR* es que Gontrán no explica en ningún momento quiénes son los receptores de su narración, en qué contexto se ubican (podrían formar parte de un juicio, de una confesión, o ser sus compañeros de hospital, por ejemplo), ni se refiere al propósito de su narración. La única información que tenemos del destinatario de Gontrán proviene, por tanto, de sus sucintos comentarios en tono displicente. Al principio de la novela, el narrador se dirige a ellos con el uso de ‘usted’, tratamiento que abandona enseguida y sustituye por ‘vosotros’¹¹⁰ con diversos apelativos:

¹⁰⁹ Los vocativos empleados en la obra para referirse a estos destinatarios muestran por lo general un tono de la ironía e incluso del desprecio que les profesa el protagonista: “cofrades” (26), “ursulinas”, “úrsulas” (34), “menopáusicos” (37), “carnívoros” (38), “psicólogos” (41), “cofrades con capuchón” (54), “fariseos con velas” (54), “reverendos” (56), “cabrones que sois felices e inocentes siempre” (59), “úrsulos” (66), “fantasmas” (68), “hienas” (79), “sabandijas” (79), “madres maternas” (82), “habitantes de las letrinas” (93); “espectros con guardapolvo gris” (118), “cobardes” (118), “cursis” (147), “fariseos” (149), “cofrades de ojos duplicados” (153), “indivisos” (197), “inmaculados” (204), “majestades” (214), “mis úrsulos devotos” (242), “chicos” (286).

¹¹⁰ Curiosamente, después de haber empleado la forma ‘vosotros’ en la página 30, se vuelve a emplear ‘ustedes’ en la 57, en ambas ocasiones disculpándose por el lenguaje empleado. Hemos hallado un caso en la página 39 donde el narrador también se disculpa por el lenguaje empleado, pero la ausencia de forma verbal personal

Sentado en la silla de fusilar, en el centro del patio de este manicomio PUTO, [1] os aseguro una cosa: [2] Es inútil que os perfuméis, que vayáis limpios dentro de vuestros ataúdes de seda. La suciedad la lleváis dentro de vosotros. Lo veo claro: Aquella SEÑORA del año mil nueve setenta estaba deseando que yo, Gontrán Zaldívar, le hiciera un favor muy simple. [3] ¿Estáis de acuerdo? [4] No oigo vuestra respuesta, me dais lástima con vuestros buenos modales hipócritas. (PMR, 34, 35)

Recuerda que presencié un crimen. Lo ve NÍTIDO entre la bruma del sueño, sobre la cama del dormitorio colectivo de Santo Udías. [1] **¿Qué es lo que oigo?** [2] **¿Decís que miento?** [3] **Os lo juro:** Presencié un asesinato. Un anciano fue muerto a golpes de martillo por uno de sus hijos. Zaldívar presencié la escena desde la puerta, al pasar en dirección a su chabola. Estaba clavado al polvo del camino, PETRIFICADO. (PMR, 193)

En dos de los pasajes donde el destinatario plural de Gontrán aparece referido con mayor vehemencia de toda la novela, podemos observar que el protagonista no los tiene en alta estima, como entendemos su reprobación ante la postura reticente que parecen adoptar sus receptores ([2] y [4] del primer pasaje). Otro rasgo de los dos ejemplos es la búsqueda de interacción por medio de preguntas (en [3] del primer fragmento y [1] del segundo), que en el caso del segundo fragmento llega a hacerse eco de la supuesta réplica (inaudible en la novela) de sus interlocutores, como indica ese “¿Decís que miento?” en [2]. El destinatario plural no participa nunca específicamente en la narración, sino que es Gontrán el que hace llamamientos constantes en su relato y responde a las preguntas que parecen hacerle. ¿Quién es este interlocutor? ¿Es un instrumento que emplea el narrador para justificar sus impresiones pasadas e insistir en la veracidad de los hechos que narra? A ello responden expresiones como “os aseguro una cosa” u “os lo juro” ([1] en el primer pasaje, [3] en el segundo pasaje, respectivamente) que acompañan constantemente la narración de los acontecimientos pasados. La referencia a un interlocutor plural podría entonces entenderse como una estrategia retórica de la que se sirve el protagonista para garantizar la verosimilitud de su relato. ¿Es un conjunto de personajes del entorno de Gontrán al que no se les dota de voz? El marco narrativo de Gontrán establece claramente la existencia de un ‘otro’. Para Hoffman (2009: 361), que analiza la narración interrumpida donde el narrador paranoico de *Sudden Times* se dirige a un público sin réplica, la presencia de una audiencia asegura la función comunicativa de la narración. Por si fuera poco, como en el caso de Gontrán, el protagonista, Ollie, también emplea expresiones que buscan el contacto con su interlocutor, como “This is it, you see”, que podemos comparar con “os lo juro” de Gontrán en PMR. También el narrador de la ya citada *Memorias del subsuelo* de Dostoyevski dirige enigmáticamente su plática a una audiencia a quien el lector no tiene acceso. Para Richardson

impide saber qué persona habla: “El AS DE BASTOS entrando suave en el bote sinfónico o santo sepulcro, húmedo y caliente. Con perdón. La población de locos sumergida en la noche triste e interminable.” (PMR, 39).

(2006: 79-86), la figura del narratario silente al que el narrador responde a preguntas inaudibles para el lector constituye una forma *extrema* de narración¹¹¹ por su uso excepcional o que resiste una explicación o clasificación existente. También reconocible en las obras de Joyce, Beckett o Robbe-Grillet, el interlocutor que Richardson apoda de ‘voz inquisitiva incorpórea’ (‘disembodied questioning voice’) causa ambigüedades en la narración, impidiendo al lector conocer su función meramente estilística, donde el protagonista se habla a sí mismo, o comunicativa, si se dirige a alguien presente para él, aunque ausente para el lector. La dualidad de voces contrapuestas causa una voz narrativa “descentrada” (ibid.), que invita a cuestionarse la necesidad de que el narrador de una historia contenga características humanas. ¿Por qué no aceptar la existencia de dos interlocutores que se comunican en la narración? En nuestra lectura de *PMR*, sin embargo, la reiterada mención del interlocutor puede apuntar a la desesperada invocación de Gontrán a un receptor que lo atienda, que podemos considerar necesariamente presente, pues está escuchando (leyendo) su historia: el lector de la novela. En este sentido, el interlocutor ficcional apelado ocuparía el lugar del interlocutor no ficcional.

La presencia de este receptor apelado tiene al menos tres consecuencias en la narración. En primer lugar, establece una distancia con el pasado narrado, puesto que el vocativo actualiza la situación comunicativa, buscando la inmediatez del interlocutor. Su inserción en la narración subraya y recuerda la existencia del otro que escucha. En segundo lugar, debido a que este receptor se emplea tan sólo en la narración en primera persona, el ‘yo’ narrador de Gontrán resulta reforzado y contrapuesto al narrador heterodiegético. En tercer lugar, construye una situación de oralidad (al dirigirse a él continuamente), donde el lenguaje se ve en gran medida afectado: son frecuentes los coloquialismos, las frases hechas, y el tono conversacional.

3.4.2 El orden temporal en *PMR*

La tercera de las novelas del corpus sigue las pautas de *LIN* y *EM* en cuanto a la ausencia de marcas temporales, y sólo ciertos acontecimientos están fechados, como su nacimiento (“Os estoy hablando del año mil nueve cuarenta y siete, que fue el año que yo nací”, *PMR*, 107) la detención en comisaría (“aquella mañana de noviembre de mil nueve siete cero”, *PMR*, 204), o referencias al juicio en el hospital: “Ahora, cuando han transcurrido tres días de sesiones” (*PMR*, 252); así como la fecha del testamento de Gontrán antes de ser ejecutado, que se dice que tuvo lugar el 27 de febrero de 1979 (*PMR*, 334). Por último, el epílogo data la muerte del protagonista varios meses más tarde: “El día 25 de abril de 1979 se produjo un extraño suceso en el Sanatorio Psiquiátrico de Santo Udías San” (*PMR*, 341).¹¹²

¹¹¹ El subtítulo de su obra emplea efectivamente el adjetivo ‘extremo’: *Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*.

¹¹² Otra fecha destacada en la novela es el juicio de Gontrán, que anuncia el duque de Aosta para febrero, para hacerlo coincidir con las elecciones generales “DEL SEÑOR SUÁREZ Y CÍA” (*PMR*, 235).

Formalmente, *PMR* consta de tres partes diferenciadas y un epílogo, aunque los capítulos dentro de cada parte están separados simplemente por blancos tipográficos. Como en las otras dos novelas, también *PMR* comienza *in medias res*, y está caracterizada por constantes saltos temporales o analepsis que traen al presente narrativo acontecimientos pasados.

Gontrán Zaldívar es un interno de un hospital psiquiátrico que pide a las autoridades ser ajusticiado por un crimen que cree haber cometido en su juventud. Ante la negativa de éstas, decide llevar a cabo un juicio por su cuenta reuniendo un jurado integrado por algunos de sus compañeros de hospital, que lo condenan a muerte y lo ejecutan. A pesar de la tragedia relatada en la novela, el tono que prima en ella es jocoso, en parte quizá debido a la expresividad del lenguaje del protagonista, que emplea constantemente divertidos giros coloquiales y muestra una actitud lúdica hacia la lengua.

Desde la consumación del supuesto atentado terrorista por parte de Gontrán hasta su ingreso en el hospital, se presentan dos posibles versiones en la obra. Una, sostenida por el mismo Gontrán; la otra, por varios personajes y por el narrador heterodiegético. Según el relato de Gontrán, un día del año 1970, después de su jornada laboral como fontanero en casa de una clienta a la que acaba cortejando, asiste al salón de juegos Fabiola, donde había concertado encontrarse con su novia, Carol. Es detenido por la policía y ahí comienza un interrogatorio que culmina en una tortura. Posteriormente, como venganza, decide dar muerte al comisario que lo torturó. Contacta con profesionales para poner una bomba bajo el coche del comisario, y con este acto, entra sin saberlo, a través de un amigo, en la trama terrorista de un atentado a un tren de pasajeros. Cuando advierte el engaño, desea confesar los hechos en la empresa ferroviaria, donde le informan de que está en un error: el accidente se había debido a una avería. Incrédulo y frustrado, Gontrán visita su barrio de infancia y decide suicidarse en la pensión en que reside defenestrándose. Posteriormente, es ingresado en el hospital desde el que narra su vida.¹¹³

Según otras versiones, como la de Carol (246), el doctor Peralta (156), u otros personajes (315),¹¹⁴ Gontrán fue víctima de un accidente de tráfico durante su jornada laboral y fue internado en un hospital, del que posteriormente escapa, para recuperarse de sus lesiones físicas y psíquicas. Tras su huida, se refugia en su habitación en una pensión llamada Brasil, desde cuya ventana trata de quitarse la vida. Carol y sus allegados lo llevan al psiquiatra, quien lo hace internar en un hospital psiquiátrico desde el que narra su historia.

¹¹³ Sin embargo, la narración correspondiente a su ingreso en el hospital psiquiátrico la hace el narrador en tercera persona, con lo que se podría decir que existe una elipsis en el relato de Gontrán en primera persona, que ocultaría su incoherencia dentro de la narración.

¹¹⁴ Nótese que el mismo Gontrán sospecha de la fiabilidad de su propia versión: “¿Será verdad lo que siempre me decía Carol? ¿Había sido TODO una cruel pesadilla de su cerebro enfermo? ¿Era un LOCO GENUINO, que un día lejano se había estrellado ebrio con una furgoneta Citroën en la autopista de La Coruña?” (*PMR*, 301).

A partir de ciertas indicaciones en el relato, podemos tomar el hospital psiquiátrico como presente narrativo de Gontrán y del narrador en tercera persona. Así, dirá Gontrán en el proceso judicial ante el duque de Aosta, uno de sus compañeros: “**AHORA**, cuando ya han transcurrido tres días de SESIONES, el proceso funciona como un mecanismo de relojería” (PMR, 252). Aparte de la historia en el hospital, las tres realidades que se incorporan, a veces bruscamente, en la narración corresponden a tres épocas concretas. En primer lugar, el día de la seducción de la clienta, que se describe con detalle en varias ocasiones. El segundo salto al pasado corresponde a su relación con su novia Carolina, paralela en el tiempo a la primera analepsis, y que llega al momento del internamiento de Gontrán. La tercera analepsis corresponde al relato de su infancia, que consideramos de mayor relevancia, debido a que ocupa más años de la vida de Gontrán y más saltos temporales desde el presente narrativo.

Los segmentos temporales de las cuatro partes de la novela del relato que comienza en el hospital podrían ordenarse de la siguiente manera:

- PARTE I A) Gontrán en el patio del hospital, sentado en su silla de fusilamiento
 B) Sueño (explícito) en el que es juzgado
 C) La vida en el hospital psiquiátrico: los enfermeros y sus abusos
 D) Crisis de Gontrán. Encierro en un cuarto de castigo (61)
 Especulaciones de los compañeros de Gontrán sobre su relación con la
 hermana Cándida, enfermera del hospital
- PARTE II A) Visita de Carolina, novia de Gontrán, quien muestra su escepticismo
 ante la versión de éste sobre el atentado en el tren y la dinamita en el que
 cree verse implicado
 B) Gontrán en la celda de castigo
 C) Declaración a sor Cándida y encuentro íntimo
- PARTE III D) Deseo de morir de Gontrán
 E) Relación amorosa con el cocinero Armando
 F) Juicio de Gontrán a cargo de Dupont, un compañero que ha sido militar.
 Relato dentro del relato (salto al segundo de los relatos analépticos)
 G) Condena a muerte de Gontrán
- EPÍLOGO Breve noticia periodística de la muerte de Gontrán a manos de sus compañeros

En cuanto a los segmentos temporales de las analepsis, podríamos esquematizarlas de la siguiente manera:

- PARTE I A) Barrio madrileño de A) Inicio de su relación con Carol. Seducción
 Corralejos, donde nació de la clienta
 Gontrán B) Detención de Gontrán
 B) Servicio militar de Gontrán
 y obtención de una medalla

PARTE II C) Orígenes familiares de C) Tortura de Gontrán en una comisaría.
Gontrán. Internamiento en la Pérdida del ojo izquierdo
Inclusa

PARTE III No hay analepsis sobre la D) Salida de la comisaría con libertad sin
infancia de Gontrán en esta cargos. Promesa de venganza por parte de
parte de la novela Gontrán
E) Ingreso en la clínica de la Concepción (tras
la supuesta tortura sufrida), de la que escapa,
para entrar en la pensión Brasil
F) Supuesto atentado terrorista de Gontrán
G) Decisión de suicidarse defenestrándose.
Ingreso en el hospital San Udías San, desde
donde comienza el relato principal

EPÍLOGO No hay saltos temporales en esta parte de la novela

3.4.3 La focalización en PMR¹¹⁵

Esta es la única novela del corpus que está narrada a dos voces en el nivel extradiegético, y cada una focaliza de distinta manera. Mientras el narrador autodiegético tiene focalización fija, la narración heterodiegética se caracteriza por su polimodalidad, pues varía entre focalización cero (narrador omnisciente), externa (sin acceso a los pensamientos del personaje) e interna (con acceso a la mente de uno o varios personajes). En los casos de focalización interna, la narración heterodiegética se centra esencialmente en Gontrán, aunque puntualmente narra los pensamientos de otros personajes de la novela.

Los pasajes de focalización cero en la narración heterodiegética, sin embargo, sirven a menudo para adoptar una posición de crítica social sobre la situación de los internos en el hospital psiquiátrico:

[1] ¿Para qué necesitan los **pobres locos** programas de noticias? ¿Telefilmes? Está demostrado que las imágenes televisivas son falsas y excitan todavía más el cerebro. Impulsan al crimen. [2] **Mejor es que se pudran en el patio frío y sobrecogedor, sentados como fósiles en los bancos de piedra**, mirando sin ver las enfermas acacias, las rejas de las ventanas, el tétrico recuerdo de los jaulones de fieras que hay en los sótanos de la ultratumba, donde aúllan los locos furiosos que tiemblan ateridos en la oscuridad. (PMR, 39)

¹¹⁵ Este apartado y el siguiente, sobre la presentación del pensamiento en PMR, se basan en García Nespereira (2015b: 38-39; 52-64).

Mediante el marcado tono irónico que empaña el pasaje (“pobres locos” en [1]; “Mejor es que se pudran”, en [2]), el narrador puede estar ridiculizando la posición de las autoridades psiquiátricas (y/o civiles), y denunciando indirectamente la desidia y la falta de humanidad existente en el hospital donde está ingresado, y posiblemente, por extensión, de la institución psiquiátrica en general.

El momento de la novela donde la focalización externa es más patente es en el epílogo, en el que se narra la muerte de Gontrán. El texto informa estrictamente del suceso de lo que parece un asesinato de un enfermo mental ingresado en un centro psiquiátrico de la zona tal y como lo describiría un periódico local. Se trata de uno de los pocos episodios en que la narración heterodiegética se muestra totalmente ajena a los hechos ocurridos, no sólo porque ya no hay acceso a la mente de los personajes, que ha sido lo más común a lo largo de la novela, sino porque el estilo de habla del protagonista, que había afectado al del narrador heterodiegético durante toda la novela, ha desaparecido súbitamente:

[1] El DÍA 25 DE ABRIL de 1979 se produjo un extraño suceso en el Sanatorio Psiquiátrico de Santo Udías San, dependiente de la Diputación, y al que siguieron otros. Cuando se encontraba sentado en una silla, en el centro del patio del hospital, el enfermo Gontrán Zaldívar Miedes que, [2] **al parecer** llevaba adoptando esta actitud durante varios años en espera de ser FUSILADO en dicha posición y lugar, resultó muerto a consecuencia de un disparo de ARMA DE FUEGO. (341)

Como se observa en este pasaje, que corresponde al inicio del epílogo, el narrador expresa los datos supuestamente objetivos del trágico suceso ([1]) y su focalización se limita a las apariencias (“al parecer” en [2]) para referirse a una información no confirmada. Estamos ante un epílogo que funciona como un apéndice con respecto al resto de la novela, con la función de añadir información o detallarla, puesto que confirma la sospecha de que la muerte de Gontrán ha tenido lugar. Estos finales son paratextos intraficcionales que ofrecen una perspectiva aparentemente más ‘seria’, por el tono informativo más que narrativo, que la del personaje. Aunque de estructura más compleja, similar al final de *PMR* es *La familia de Pascual Duarte*, de Cela, en el sentido de que consiste en un apéndice que ajusta y amplía la historia del protagonista, Pascual, por parte de un transcriptor. En este sentido, como explica Kunz (1997: 77), cuando se refiere al final de la novela, “la transmisión de la historia es asumida y autenticada por voces más fidedignas que la del delincuente Pascual”. De igual modo, la presencia del epílogo en *PMR* estaría informando al lector de lo que pasó después de la narración de Gontrán, completando la información y aportando datos que sólo se soslayaban al final del relato del personaje. Sin embargo, como explicaremos en 4.3.4.1, el narrador del epílogo de *PMR* hace más que esto, porque su cambio final de focalización (de externa a interna) supone el ‘regreso’ del narrador heterodiegético anterior al epílogo, que comunica que los crímenes se prolongaron en la institución donde Gontrán vivía internado.

3.4.4 Las técnicas de la presentación del pensamiento en *PMR*

Como en *EM*, Gontrán narrador coincide en actitud con su ‘yo’ pasado en el pensamiento indirecto:

[1] De pie en aquella atmósfera, mirándome en el espejo, **tenía conciencia de ser** tierra que se pisa, material de derribo de una sociedad injusta, donde la convivencia no es más que mentira y dominación de unos hombres sobre otros. [2] Jungla y trampa, víctimas y verdugos, comer y ser comido, cuerpo encima y cuerpo debajo. Esperando a la señora del aviso urgente, [3] **me ponía triste al recordar la infancia** que tuve en el basurero, mi vida en la Inclusa. Pero que nadie llore, cofrades: Estaba vivo y ganaba un jornal. (*PMR*, 28)

Tanto el narrador heterodiegético del segundo pasaje como el autodiegético del primero concuerdan con la posición del personaje y con el ser experimentador, respectivamente, y el conocimiento que el narrador tiene de la vida mental del personaje parece coincidir con el conocimiento que el propio personaje tiene de sí mismo. Se emplean verbos y locuciones verbales relativas al pensamiento, como “recordar” (segundo fragmento y [3] del primero) y “tener conciencia” ([1] del primer pasaje), que manifiestan explícitamente el carácter mental de lo narrado. El papel del narrador en estos casos de pensamiento indirecto es el tradicional de intercesor entre el personaje y el lector, pues puede modular (resumiendo, expandiendo, comentando) los pensamientos del personaje.

En el ejemplo que recogemos, observamos una ausencia de comentarios contrapuestos a los pensamientos del personaje, que en los dos casos se refieren a un recuerdo de Gontrán. La sección [2] del ejemplo, “Jungla y trampa, víctimas y verdugos” puede interpretarse como la expresión del pensamiento del propio personaje en el momento de la experiencia, o bien la de Gontrán narrador, en el momento de su narración, que echa la vista atrás y expone su juicio acerca de lo que ha sido víctima,¹¹⁶ pero implica en todo caso una afinidad entre las actitudes presente y pasada del protagonista.

Junto con el pensamiento indirecto, el pensamiento indirecto libre es una de las formas más habituales en la presentación del pensamiento en *PMR*:

[1] Esa era la cruel realidad. Una historia que Gontrán Zaldívar tenía encerrada bajo llave, en un rincón de tinieblas de su cerebro distorsionado por el estruendo de los corredores donde aúllan los locos, por el letal silencio de la nada. [2] **SIN EN CAMBIO**, ¿por qué se lo dijo a aquel [3] **SECRETATA** inexpresivo, que fumaba en una cachimba de pirata y tomaba notas en un bloc? ¿Acaso la historia

¹¹⁶ Lo cual ya advertimos desde la frase “donde la convivencia...”, a la que le sigue un presente que permite la doble lectura como presente (del narrador) y pasado (del personaje, por tanto presente histórico).

de la DINAMITA, la explosiva mentira por la que preguntaban aquellos [4] **hijos de perra**, tenía que ver ALGO con el barrio de Corralejos? (*PMR*, 193)

La presencia de los giros de Gontrán en el fragmento (el agramatical “SIN EN CAMBIO” en [2], la alusión a la policía como “SECRETAS” [3] e “hijos de perra” en [4]) y la formulación de las preguntas que se hace el personaje, insinúan que el contenido y el estilo del pasaje proceden de Gontrán, aunque están supeditados al narrador. En otras palabras, a pesar de la presencia de la tercera persona narrativa en el pensamiento indirecto libre (“¿por qué se lo **dijo** a aquel SECRETA inexpresivo, etc.?”), podemos vislumbrar en el texto la peculiar forma de expresarse de Gontrán.

El pensamiento indirecto libre comparte rasgos del estilo del personaje, lo que lo acerca al pensamiento indirecto con “contagio estilístico” (Cohn 1978: 33) o trasposición del estilo del personaje al del narrador, y a veces dificulta la distinción entre ambas técnicas.¹¹⁷ En ambos casos, el estilo del personaje afecta a la estructura de la narración y funde las instancias de narrador y personaje, pero lo que los diferencia es la presencia de verbos de pensamiento (contagio estilístico) y la ausencia de los mismos (pensamiento indirecto libre).

El recurrente uso en la novela del pensamiento indirecto libre sugiere una unión simbiótica entre los discursos del narrador y personaje (en las narraciones auto y heterodiegéticas), lo que fomenta la incertidumbre acerca de cuánto de lo narrado pertenece al narrador y cuánto al personaje. De esta manera, los discursos de ambos están en colisión o en fusión, según la perspectiva tomada, porque los límites de ambos se han eliminado.

La última de las técnicas que observamos en la novela es el pensamiento directo, que se caracteriza por la representación del pensamiento de un personaje como si fuera la plasmación directa del mismo (*vid.* Palmer, 2004: 54). Esta técnica puede incluir (o no) las marcas características de cita (comillas, frase indicativa de la cita). En *PMR*, algunos marcadores de cita se obvian, lo que redundaría en una nueva forma de ligar los discursos de narrador y personaje, que Palmer (2004: 54) denomina “pensamiento directo libre” (“free direct thought”), pues no/apenas hay rastro formal de que se trate de una cita. En los casos no

¹¹⁷ En los siguientes fragmentos reconocemos el estilo de Gontrán, en neologismos (“locopreso”, “blancoamarillento”), estructuras sintácticas (como el predicativo en “lo sabe NÍTIDO”), o derivaciones (como “experimenta una duda DUDOSA”), pero la existencia de formas verbales de pensamiento impiden clasificar los pasajes mencionados como pensamiento indirecto con contagio estilístico o pensamiento indirecto libre. Ante la dificultad de identificar cuál de las dos técnicas es la dominante en la narración, Palmer sugiere (2004: 56) centrarse en la predominancia de la subjetividad del personaje sobre su lenguaje (en cuyo caso sería un pensamiento indirecto libre) o del lenguaje del personaje sobre su subjetividad (en cuyo caso estaríamos ante un caso de contagio estilístico, que él llama “colored thought report” (*ibid.* 56). Veamos los ejemplos: “Era un locopreso ya muerto, pero todavía recuerda su rostro cárdeno, el pelo blancoamarillento, la boca torcida a causa de una cicatriz, y el guardapolvo colgado de la cabecera de la cama, con los bolsillos llenos de papeles escritos por él mismo con un lapicero.” (*PMR*, 71)

“Mirando a los árboles del patio del manicomio, enfermos y decrepitos, experimenta una duda DUDOSA: ¿SON ACACIAS?

Son heces fecales enraizadas, lo sabe cierto.” (*PMR*, 141)

ambiguos (esto es, donde claramente hay una cita del pensamiento del personaje), el pensamiento directo de *PMR* no suele indicarse con comillas, sino que lo más común es que tengan dos puntos y estén introducidos por un verbo de pensamiento:

FUE UN INTERROGANTE imprevisto, un peligro inminente, un cataclismo.
[1] Palabra de honor, úrsulos: [2] **Lo pensé** de inmediato: ME CONFUNDEN
CON OTRO CHORBO. [3] O sea: La lógica absurda. Una evidencia imposible
de comprender, pero cierta. (*PMR*, 103)

El ejemplo emplea los dos puntos en [1], [2] y [3], siendo sólo la sección [2] la que recoge explícitamente los pensamientos del ser experimentador. Consideramos que [3] puede leerse como perteneciente a los pensamientos del experimentador o del narrador. El resto del párrafo (a partir de “la lógica absurda”) lo leemos como palabras del narrador, que comenta a partir del pensamiento pasado, como parte del pensamiento recogido en la cita. El constante uso de los dos puntos lo leemos como un modo de enfatizar, actualizando, partes de la historia de Gontrán que él mismo considera importante resaltar. Esta técnica favorece, como hemos visto antes, la indistinción entre pasado/presente y personaje/narrador.

3.5 Balance sobre las características narrativas de las tres novelas estudiadas

A lo largo del presente capítulo hemos examinado el tipo de narrador, el orden temporal, la focalización y la manera en que se presenta el pensamiento en las novelas del corpus para describir y explicar cómo están construidas las obras, de cara a las estrategias que vamos a analizar en el capítulo que sigue. Uno de los criterios de selección de las obras objeto de análisis ha sido precisamente la diferencia de narradores: un narrador heterodiegético en *LIN*, homodiegético en *EM*, y ambos tipos en *PMR*. Hemos visto que los protagonistas de las tres novelas se hacen cargo de la narración en algún momento, pero, mientras en *EM* el personaje narrador es extradiegético, la protagonista de *LIN* es intradiegética, en contraste con el de *PMR*, que ocupa los dos niveles. Sin embargo, mientras el cambio de narradores en *LIN* se realiza de manera explícita, no ocurre así en *PMR*, lo que rompe constantemente las expectativas en cuanto a quién está narrando. La falta de marcas indicativas entre el nivel extra e intradiegético en *PMR* nos sugiere que los roles de narrador y personaje son intercambiables, constituyendo una sola experiencia inseparable. Dos muestras de ello serán dos de las estrategias que trataremos en el capítulo siguiente: la homonimia de los narradores (4.1.1), por una parte, las semejanzas lingüísticas y de ambas instancias narrativas, por la otra (4.3.4).

Los acontecimientos narrados en las tres obras no siguen un orden cronológico en la narración. En concreto, observamos la referencia a, por lo menos, dos momentos o mundos ontológicos de los personajes, uno correspondiente a la actualidad del personaje y otro perteneciente a su pasado familiar, en los tres casos caracterizado por la presencia dominante del padre. En *LIN*, observamos los saltos más abruptos de las tres novelas, lo que va a

culminar en la condensación de varios mundos ontológicos de la protagonista en un mismo pasaje, o en la constante aparición de ciertos fragmentos, como veremos más detalladamente en 4.2. En *EM* y en *PMR*, los saltos temporales tienen mayor duración, lo que provoca que su cambio sea más perceptible para el lector, si bien veremos que hay ejemplos donde su disposición narrativa puede resultar igual de abrupta o confusa.

La interpretación de los saltos temporales de las novelas como provenientes de la conciencia de sus personajes tienen que ver también con que la focalización en todas ellas es mayormente interna. La subjetivización de lo narrado la leemos como pieza que encaja dentro de una corriente relativista de la que habla Burunat (1980: 47) al hablar de las técnicas de la novela del siglo XX, por la que el mundo narrativo se ofrece necesariamente filtrado, modelado por un sujeto, lo que exige del lector que interprete los acontecimientos narrados. La focalización interna permitirá además la lectura de ciertos elementos de diseño textual o descripción de ambiente que no están vinculados explícitamente al protagonista, como asociados a él, como discutiremos en 4.3.2, 4.3.3 y 4.3.4. Los escasos pasajes de focalización externa, presentes en *LIN* y *PMR*, ofrecen una mirada crítica y distanciada a la cruda realidad de los protagonistas, así como a las instituciones psiquiátricas donde están internados. Por su parte, los casos de focalización cero que destacamos atentan contra la verosimilitud del narrador autodiegético (en *EM*) o realzan el contraste entre narradores, en el caso de *PMR*.

El último de los apartados de los análisis tenía que ver con la manera de narrar el pensamiento de los protagonistas en las novelas, para examinar la manera explícita en la que se refieren sus interioridades. Observamos un claro predominio de las formas indirectas, en especial de *pensamiento indirecto* y el *pensamiento indirecto libre*, y de formas que favorecen la cercanía o ‘consonancia’ del personaje con su antiguo ser. El empleo del presente en lugar del pasado en las formas indirectas va a permitir la indistinción entre cuándo se narra y si se trata de un recuerdo o de una visión (cognitiva o introspectiva), como vamos a examinar de cerca en 4.2.1 y 4.3.1. Esta fusión entre narración e historia se rastrea también en una de las obras que marcó el cambio de rumbo en la novelística española de los años 60, *Tiempo de silencio*. Como escribe Antonio Vilanova (1995: 419), el uso del estilo indirecto le permitía a Martín Santos “una mayor subjetividad e intelectualismo”, en cuyo discurso “a menudo se esfuman los contornos entre el relato y el diálogo”, logrando combinar la actitud crítica del narrador y los sentimientos del personaje “en un solo acto”. También a lo largo del capítulo siguiente, la cercanía entre narrador y personaje va a facilitar otro tipo de cercanía, la del lector con el personaje. Los casos de pensamiento directo no delimitan las voces del narrador y del personaje, lo que indica una continuidad patente entre el discurso del narrador y el del personaje, de un modo parecido al que veremos en la alternancia y homonimia en los narradores de *PMR* (ver 4.1.1).

4. Objeciones de conciencia: estrategias textuales que problematizan la activación

Hasta ahora hemos visto que las novelas del corpus favorecen la presencia del ser experimentador por encima del narrador, como notamos fundamentalmente en la proximidad (consonancia) entre narrador y personaje, y el frecuente uso de la focalización interna en las tres obras. Esto puede inclinar al lector a acercarse al personaje y activar su conciencia, lo que redundaría en la mayor posibilidad de ponerse en su lugar y entender la experiencia del personaje prescindiendo de la etiqueta de su locura. En el presente capítulo presentamos un conjunto de estrategias textuales que pueden operar en contra de los efectos de la activación de la conciencia del personaje. La ambigüedad de estas estrategias puede hacer dudar al lector, provocando su distancia o haciéndolo ‘retroceder’ con respecto a la conciencia del personaje.¹¹⁸

La disposición del capítulo se acoge a tres aspectos que analizamos en el capítulo anterior: el narrador, el orden temporal y la focalización. Aunque este capítulo se fundamenta en el análisis del capítulo 3, su estructura no obedece exactamente a los mismos parámetros, ya que sus finalidades son diferentes. Mientras el capítulo 3 buscaba describir las características textuales de las tres novelas por separado, el propósito de este es centrarse en estrategias concretas que comprometen la activación de la conciencia del personaje. De todos modos, cumple justificar la ausencia del cuarto de los aspectos expuestos en el capítulo anterior, la presentación del pensamiento, que carece de sección propia en el presente capítulo por dos razones principales. La primera razón es que las estrategias halladas en nuestro corpus que podríamos considerar como de presentación de pensamientos también guardan estrecha relación con la focalización (interna), y por eso las incluimos en ese apartado (4.3.1, 4.3.4.1 y 4.3.4.3). La segunda razón de la ausencia de una sección propia se debe a que los resultados del análisis de la presentación del pensamiento nos han valido para descubrir estrategias ya incluidas en las tres categorías de voz, tiempo y focalización, lo cual nos permite integrarlas en ellas en el actual capítulo. Así, el modo en que se presenta el pensamiento en las novelas posibilita la lectura de lo narrado como narración y como monólogo del personaje (una cuestión de voz; ver 4.1.1). Igualmente, los resultados del análisis del pensamiento nos han llevado a deducir que los saltos temporales de las novelas cambian las regiones de experiencia (una cuestión de orden temporal; ver 4.2.3, 4.2.4, 4.2.5). También nos han permitido constatar que algunos pasajes aparentemente desconectados del personaje pueden leerse como constituyentes de su pensamiento (una cuestión de focalización; ver 4.3.2, 4.3.3 y 4.3.4).

A continuación presentamos las estrategias que pueden impedir la activación de la conciencia del personaje. Queremos señalar que no todas serán reconocibles por todos los lectores, sino que cada lector descubrirá o no coincidencias con nuestra lectura a partir de la tensión entre

¹¹⁸ Las partes relativas a *PMR* en todo el capítulo se basan en García Nespereira (2015b: 47-58).

los textos de nuestro corpus y su propio fondo de experiencia. Dentro de las estrategias relativas a la voz, destacamos la alternancia y homonimia de pronombres o formas personales del verbo en la narración, que tienen lugar en *PMR*; así como la falta de fiabilidad narrativa, que afecta a *EM* y *PMR*. Como estrategias de temporalidad, analizamos el uso del presente en contextos de pasado, y las alteraciones temporales, así como los episodios que no parecen ubicarse en ningún momento concreto de la historia. Por último, hemos incluido como estrategias de focalización la plurisignificación de los verbos de percepción (ver, oír, oler); la presencia de entradas lexicográficas (a veces con su definición) exentas de contexto, los espacios desapacibles y otros mecanismos como las mayúsculas en *LIN* y *PMR*, las psicoanalogías y el contagio estilístico, que orientan la narración hacia la conciencia del personaje en la narración, provocando la confluencia de narrador y personaje.

4.1 La voz de la conciencia

Las dos primeras estrategias textuales que vamos a analizar en este capítulo atañen a la categoría de la voz. La primera, referida a la alternancia y homonimia de narradores, proviene de la coexistencia de dos narradores de distinta índole, hetero y autodiegético, en la novela *PMR*, que puede provocar la ambigüedad de la instancia narrativa: ¿quién habla en los casos de homonimia? El lector no sabe en muchos de estos pasajes a quién asignar lo narrado, y tiende a considerar al narrador y al personaje en una misma conciencia. La segunda de las estrategias de voz pone en entredicho el relato del narrador ante ciertos olvidos y contradicciones que evidencian sus dificultades de expresión y comprensión de los eventos narrados. Veremos que la noción de fiabilidad afecta también a la lectura de la locura del personaje, y avistamos al menos dos opciones. La falta de fiabilidad puede llevar al lector a confirmar sus sospechas de que las incoherencias del relato revelan su enfermedad, en caso de que haga una lectura ‘categorizadora’, basada en la locura del personaje; o que revelen la incompreensión del personaje de su entorno, en caso de que el lector haga una lectura ‘generalizadora’, basada en la experiencia del personaje.

4.1.1 Él o yo: alternancia y homonimia de narradores en *PMR*

La alternancia de narradores es un fenómeno relativamente recurrente en la historia de la literatura, como recuerda Richardson (2006: 62 y ss.). En las novelas de Thackeray, Dickens, Nabokov, Alberto Moravia, Clarice Lispector, Juan Goytisolo, Carlos Fuentes, etc., la mutación de voces ha servido a los fines polifónicos de mostrar varias perspectivas diferentes a un tiempo, varias posturas epistemológicas. De las tres novelas que conforman nuestro corpus, *PMR* es la única cuya narración alterna dos narradores extradiegéticos, uno heterodiegético y otro homodiegético. Al principio de la novela (hasta la página 26) sólo narra el narrador heterodiegético, mientras que posteriormente aparece un narrador homodiegético que se intercala con el primero sin un cambio en el nivel diegético. A pesar de que hemos visto que los dos narradores tienen atributos distintos (ver 3.4), la falta de una función clara entre los dos narradores hace del cambio de persona narrativa en la novela un factor que

fomenta la desorientación del lector, por dos razones. En primer lugar, porque su alternancia se puede considerar arbitraria; y en segundo lugar, porque favorece la confusión del narrador con el personaje, o sea, la confusión entre la narración y la historia.

La presencia de varias voces que se alternan en una narración supone para Brian Richardson (1994: 2) una amenaza para la estabilidad del narrador, tal como la proclaman las teorías convencionales sobre la persona narrativa. En su estudio sobre la multiplicidad pronominal, Richardson aprovecha para denunciar la desatención teórica en el estudio de textos narrativos que no responden a parámetros hetero u homodiegéticos (lo que también hace Fludernik 1996: 226), como aquellas que emplean regularmente la segunda persona, o bien, como es nuestro caso, varias personas a un tiempo.¹¹⁹ De lo anterior se colige que la variedad pronominal puede afectar a la lectura de una novela al menos en dos sentidos. Por una parte, exige un lector atento que dirima quién narra en cada momento (Richardson 1994: 5; Fludernik 1996: 223, 236 y ss.; 248), y por otra parte, puede reflejar la identidad inestable del protagonista (Fludernik 1996: 243, 244). Desde este punto de vista, la alternancia de narradores podría remitir a la escisión con que se suele relacionar a la enfermedad mental.¹²⁰ Pero la alternancia vocal también puede hacer visible el carácter construido de la narración, donde el ‘yo’ y el ‘él’ son intercambiables en muchos pasajes (a excepción de la muerte de Gontrán). La consecuencia para el lector de tomar a la tercera persona narrativa como continuidad de la primera sería la integración del narrador heterodiegético como parte de la conciencia de Gontrán, a quien el lector asignaría las distorsiones y rupturas que muestra el relato del protagonista. Esto es, la equiparación de las dos narraciones supondría así la equiparación de otros rasgos característicos como la falta de fiabilidad. Pero, por otra parte, la consideración de ambos narradores como pertenecientes a la misma conciencia nos impediría explicar la presencia del heterodiegético en el epílogo, muerto ya el protagonista, como hemos avanzado. Por eso creemos que la heterogeneidad de narradores representa un contraste entre los dos discursos, uno más alejado de su personaje (el heterodiegético), pues contiene en ocasiones pasajes de focalización cero y externa, inexistentes en la narración de Gontrán; y un discurso más cercano a su antiguo ‘yo’ (el autodiegético), de focalización interna.

Pero la transición entre los dos narradores, de primera y de tercera persona, puede ser imperceptible debido a la homonimia entre formas verbales para ambas personas. Cuando se emplean palabras homónimas para ambas formas verbales, el lector puede verse en la tesitura

¹¹⁹ La crítica de Richardson se extiende además a los propios modelos teóricos convencionales (*ibid.* 9), que, según él, han obviado el carácter polifónico que constituye la esencia de la novela –lo que ha desplazado las narraciones que no se atañen a la primera o segunda personas de manera absoluta–, y le han aplicado, a su parecer, desacertadamente, modelos lingüísticos que pretenden explicar tanto las narraciones literarias como no literarias. Por eso, al finalizar su estudio, Richardson declara que “any thorough, systematic, universal narratology must do justice to the radical heterogeneity, ontological confluences, and logical impossibilities that proliferate in, **and only in**, fictional narratives”. Esta laguna es al menos parcialmente paliada en una de sus obras posteriores, *Unnatural Voices* (2006), sobre voces narrativas “extremas” por su carácter transgresor, donde también incluye el estudio que acabamos de citar.

¹²⁰ Como indican, entre otros, Laing (1960: 82 y *passim*) y Sass (1998: 97).

de deducir si ha de asignar la narración al narrador en tercera persona o al narrador protagonista y, si la situación lo requiere, ir “transformando” (Iser 1978: 169) lecturas anteriores que en principio se habían rechazado o negado. Las formas verbales homónimas más frecuentes que hemos hallado en la novela son las de pretérito imperfecto y las del condicional, ambas en indicativo.¹²¹ Veamos ejemplos de los dos tiempos verbales:

[1] **Me** quitaron la silla los MAMONES. Locos dispersos por los cuatro extremos de la CENTRAL DEMONÍACA. Deambulan como hojas secas caídas de los árboles a impulsos del viento. No son nada. [2] **Lloraría** escondido en el pecho hermoso de la hermana Cándida, **lloraría** INFINITIVO y RECÍPROCO, POSESIVO. El hediondo olor del excremento va con [3] **él, le** cubre la tristeza que arrastra bajo la manta. En resumen, [4] **insistí**:

– Se trata de un error. (*PMR*, 110)

[1] Soy BRASA en la carne, pared donde se escupen amenazas, insultos:

–Te vamos a arrancar la piel a TIRAS, si no hablas, CABRÓN.

[2] Atado a la silla, bajo los golpes, [3] **quería** decir un lugar, un escondite, un sitio, el nombre de alguien. Pero el cerebro estaba vacío y [4] sólo **lograba** repetir NO SÉ NADA. [5] Necesito los besos de Carolina, mi lámpara de soldar, el estaño y el plomo, las cañerías HIDROFÓBICAS, mis retretes de MIERDA, los sifones de BELCEBÚAS. [6] **Era** simple fontanero, estaban equivocados. Un CURRANTE, un CORBO, un HIJO DE. [7] Eso es lo que **era**. [8] Fue entonces cuando el SECRETA BUDA, calvo y obeso, llegó al límite de su furia y, de improvisto, [9] **le** arrojó al suelo de una bofetada, atado e inmóvil en la silla. (*PMR*, 130)

El primer pasaje nos lleva al hospital psiquiátrico donde Gontrán vive internado, donde se narra en concreto un episodio escatológico que se combina con el relato de otro episodio policiaco con el protagonista. En cuando al segundo pasaje, se ubica íntegramente en este último momento, cuando se halla frente a uno de los policías en el interrogatorio. Las secciones [1] de cada fragmento comienzan con una narración autodiegética que puede llevar al lector a entender los posteriores pasajes de imperfecto o condicional en ambos pasajes también como autodiegéticos (sección [2] en el primer ejemplo; secciones [3], [4], [6], [7] en el segundo ejemplo). Pero cuando se introduce la tercera persona en la narración, como ocurre en [3] (ejemplo primero) y en [9] (ejemplo segundo), estas secciones pueden leerse retroactivamente y poner en duda quién habla realmente a lo largo del pasaje. La mención a una cita en el segundo pasaje [4] (“NO SÉ NADA”) puede condicionar la lectura de [6] como primera persona, por contigüidad con [5]. Esta lectura choca con la aparición de la tercera persona narrativa en [9]. Además, no sabemos si [5] se inserta dentro de la cita de [4] o si

¹²¹ Tomando como modelo el verbo “cantar” en primera persona, cuando hablamos del “pretérito imperfecto” nos referimos a la forma “cantaba”, mientras que con “condicional” nos referimos a “cantaría”.

supone un cambio de narrador, ahora en primera persona y desde el momento de la narración, no desde el momento en que tiene lugar la historia.

Uno de los efectos de la homonimia en el lector es la ‘disolución’ de la oposición entre primera y tercera persona, lo que facilita la cercanía del lector al personaje, porque es el focalizador del pasaje. En estos casos de focalización interna, la homonimia favorece el acercamiento al personaje, porque ambas narraciones, la hetero y la autodiegética, comparten tipo de focalización. Pero otro efecto de la imprecisión sobre quién narra es la confusión entre narración e historia (como ocurre con el presente histórico, ver 4.2.1), permitiendo leer estos pasajes al menos de dos maneras. Por una parte, como la expresión de los pensamientos del personaje (en cuyo caso constituiría un pensamiento directo del protagonista) o, por otra parte, como narración o comentario en tercera persona (en cuyo caso sería una narración en presente histórico).

La doble posibilidad de asignación de los pronombres de primera y tercera persona al narrador o al personaje tiene consecuencias a la hora de activar una conciencia al personaje, puesto que el ‘centro deíctico’ (‘deictic centre’; Fludernik 1993: 43-44; 1996: 223), la voz narrativa o conciencia que revela la posición espaciotemporal desde la que se narra,¹²² queda en suspenso. La alternancia de narradores implica para el lector un reajuste en su perspectiva con respecto a la conciencia del personaje, puesto que pasa de observar una conciencia en tercera persona (antes de la página 26) a alternar con la óptica de la primera persona (en los casos no homónimos de los narradores). Si ahora añadimos la situación de homonimia de narradores, el lector se verá obligado a decidir en cada caso ambivalente si es más probable que sea el personaje o el narrador quien exprese su propia experiencia pasada o presente. Como habíamos visto en 2.4, la atribución de una conciencia a un personaje puede posicionar al lector en dos situaciones (Nagel 1974; Palmer 2004): que el lector se ponga en el lugar del personaje (que Palmer llama ‘atribución en tercera persona’) o que se imagine siendo ese personaje (‘atribución en primera persona’, 124). Cuanto más cercana sea la experiencia del lector de la experiencia del personaje, más posibilidades tendrá de conectar con él de manera empática. Pero ¿qué conexión puede tener la homonimia de narradores con la distancia hacia el personaje? Aunque tenga lugar un cambio de narradores en la obra, la homonimia neutraliza la diferencia entre ambos, promoviendo la activación de la conciencia al personaje sin verse necesariamente afectado por el cambio de sujeto. Además, teniendo en cuenta que gran parte de la narración heterodiegética focaliza la experiencia de Gontrán, la referencia a las vivencias y percepción del personaje pueden, en estos casos, funcionar como equivalentes.

La obra de Bergeson (1998b: 205-217) sobre el ‘yo’ fragmentado en la novelística de Hernández compara la dualidad de la novela de *PMR* con la identidad doble del personaje, lo que entronca con la visión de Fludernik que recogíamos más arriba. La ambigüedad entre los

¹²² Aunque Fludernik se refiere al centro deíctico, lo define algo indirectamente y en una aposición explicativa como “the *hic et nunc* of a SELF (speaker or consciousness)” (1993: 44).

pronombres de primera y tercera persona constituye para este crítico uno de los signos que muestran la división del ‘yo’ en su obra, que a su vez refleja la sociedad en la que se inserta, descrita como “múltiple, descentrada e indefinida” (“multiple, decentered and open-ended”; Bergeson 1998b: 37, 38). En efecto, observamos una suerte de “descentramiento” en la narración de *PMR* a partir de la actuación constante de ambos narradores, un ‘yo’ y un ‘él’, que entendemos como una pérdida de la hegemonía del narrador heterodiegético en favor del autodiegético (vid. García Nespereira 2015b: 48-50).

4.1.2 “La vista no me engaña”: el narrador no fidedigno en *EM* y *PMR*

La narración en primera persona tiene una cierta contradicción inherente, al ofrecer la perspectiva ‘auténtica’ y directa (en el caso de un narrador autodiegético) de quien vivió los acontecimientos que narra, pero también una visión subjetiva, seleccionada y parcial de los mismos. En este sentido, como apunta Martínez García (2002: 215), el relato en primera persona convierte al narrador en “único instrumento de verdad y conocimiento” de lo que se narra. Con el fenómeno narratológico que ella tilda de “perspectivismo relativista”, la novela moderna ha desequilibrado la función del narrador estable, omnipresente y omnisciente de la novela realista. También se puede decir que la obra de Hernández responde a los excesos de realismo, pero no al del siglo anterior, sino a las tendencias del socialrealismo de los años cincuenta (ver 1.3), en la década anterior al comienzo de su carrera literaria. En este apartado analizaremos uno de los modos en que la figura del narrador puede resultar incierta porque despierta sospechas sobre su fiabilidad. Para Miall (2012: 41), la falta de fiabilidad de una narración enfatiza precisamente la “incertidumbre” (“uncertainty”) que caracteriza a toda obra literaria:

The unreliable narrator phenomenon is a major source for the alternative meanings that a reader experiences; such co-occurring perspectives may be a hallmark of literariness. This is to raise a further, more general issue, what I will here call *uncertainty*; that **to establish the meaning of a person, idea, object, or event is either problematic, or can be achieved only provisionally, and is subject to temporal or contextual change** [...]. Our ability to comprehend and accommodate to uncertainty is one of the distinctive features of the literary text.

Las incongruencias que encuentra un lector en una narración funcionan, según Miall, como indicio de la incertidumbre de una obra, que en último término muestra su carácter literario. La resolución de esa incertidumbre la considera el autor como problemática, pues, al fijar su significado, cerraría el texto a otras posibles lecturas. En las tres novelas que estudiamos, la incertidumbre que despierta la falta de fiabilidad puede relacionarse con su locura, como veremos. La lectura de la no fiabilidad, sin embargo, la vamos a ver como una invitación a reflexionar sobre la posibilidad de calificar de ‘verdaderos’ los acontecimientos narrados, así como de quién profiere esas calificaciones.

Como discutíamos en 4.1.1, la desconfianza que despierta una narración en el lector está relacionada con el planteamiento de cada obra en cuestión, y las incoherencias de comportamiento o argumentación de los narradores homodieéticos de las novelas que analizamos, Ernesto y Gontrán, tendrán en cuenta su supuesta inestabilidad mental y las circunstancias de su periplo vital. Por eso, el primer escollo analítico con el que nos encontramos al hablar de no fiabilidad es la ambigüedad de los acontecimientos relatados en las novelas del corpus, así como la relación entre la historia y los supuestos problemas mentales de los protagonistas. Como señala Fludernik (1999: 92):

Madness is a very tricky business, where factual veracity, ideological presuppositions, or personal insincerity and hypocrisy are much less easy to pin down than in more standard cases of unreliability.

El análisis de lo que Fludernik llama “veracidad factual” en las novelas colisiona con la duda que tienen los propios narradores sobre sus historias, y va en contra de las versiones de otros personajes, como examinaremos en la presente sección. En este sentido, la veracidad o falsedad de los hechos narrados tienen una validez limitada en las novelas de nuestro corpus, que relatan historias no refrendadas por su entorno, por lo que son vistos como dementes. Cuando ningún otro personaje puede corroborar lo que los protagonistas dicen haber experimentado, la sospecha sobre el carácter imaginario, alucinatorio de su historia debilita la fiabilidad de su relato, llegando a equiparar locura y no fiabilidad.

La no fiabilidad narrativa la entendemos como consistente en la discrepancia entre las palabras del narrador y la inferencia de un lector, que tiene en cuenta la propia normativa que conforma la obra. Asimismo, podría aparecer tanto en relatos homo como heterodieéticos. Sin embargo, como subraya Cohn (2000: 307), para la consideración de un narrador como no fiable (que ella llama ‘discordante’) se requiere una marcada subjetividad que lo individualice:¹²³

The possibility of attributing discordant narration to a fictional work depends on a textual feature that may be clearly defined: it must be told by a narrator who audibly proclaims his or her subjective opinions.

Así pues, como en las narraciones parcial o totalmente heterodieéticas de nuestro corpus (*LIN*, *PMR*) no contamos con un narrador que se pronuncie con opiniones y comentarios propios sobre la historia narrada, nuestro análisis atenderá a las narraciones parcial o totalmente homodieéticas (*EM*, *PMR*).

¹²³ El narrador ‘discordante’ de Cohn implica que sus incoherencias son de carácter interpretativo, ya que el lector sospecha que el narrador no tiene la capacidad de interpretar los hechos que narra de una manera coherente; y no factual, o que los hechos narrados no coinciden con los que se relatan (Cohn 2000: 307).

En los estudios sobre la no fiabilidad, se ha insistido en el componente subjetivo inherente a toda narración homodiegética, que por definición desmorona la “objetividad” de la narración, a causa de la falibilidad de la memoria del narrador, la inevitable selección de los hechos que decide contar, y su actitud y emociones mostrados ante los mismos (Riggan 1981: 19), como presentábamos arriba. Del mismo modo, la falta de fiabilidad se relaciona con una visión limitada de los acontecimientos relatados, mientras la fiabilidad *total* se ha asociado a la visión omnisciente de los mismos (Yacobi 2000: 712). Estas premisas suponen, sin duda, la existencia de un ideal de fiabilidad representado por la omnisciencia narrativa, que nosotros consideramos graduable (como apuntan Fludernik 1999: 77; y Nünning 1999: 62), y, sobre todo, dependiente de la inferencia del lector. Además, consideramos que la fiabilidad narrativa se halla al servicio de un objetivo mayor dentro de la obra (Cohn 2000: 313; Yacobi 2000: 714; Miall 2012: 42, 43), como instrumento de caracterización de un personaje y en conformidad a la lógica de la propia obra y las cuestiones que el lector encuentra relevantes.

El lector ocupa un lugar decisivo para el reconocimiento de la falta de fiabilidad, pero no único, puesto que debe existir una suerte de divergencia entre la narración del personaje y su historia (Fludernik 1999: 91; Nünning 1999). De este modo, un narrador no fidedigno constituye la hipótesis con la que el lector dota de sentido a determinadas incoherencias que encuentra en el texto, consistentes o bien en un deseo secreto del narrador, que adapta el relato a unos fines específicos de su interés, o bien en los involuntarios deslices de un narrador que se traiciona a sí mismo (vid. Yacobi 2000: 713, 714; veremos ejemplos de ello en el análisis).

Ante los indicios de no fiabilidad, la activación de la conciencia del personaje se complicará si el lector encuentra contradicciones entre la palabra y obra del narrador que provoquen su distanciamiento. No obstante, la activación de una conciencia no implica una identificación plena con un personaje, sino que el lector puede coincidir con algunos aspectos de la experiencia del personaje, y no con otros (Caracciolo 2014b: 123). Cuanto más cercana sea la experiencia suscitada por el texto con respecto a la del lector, mayores son las posibilidades de que este empatice con el personaje, aunque lo contrario también es cierto:

It is easier for us to enact a character’s experience if our experiential background resonates deeply with it, either because we have found ourselves in a similar situation or because we share some of the character’s evaluations. [...] On the other hand, **if the experiences that readers are invited to attribute to a character are at odds with their experiential background, consciousness-enactment may be unlikely or even impossible.** Ethical judgements are a good example of this: it can be difficult for recipients to empathize with a character whose ethical evaluations are in stark contrast with their own. (Caracciolo 2014b: 124)

Entendemos que los juicios de valor de los personajes afectan a su fiabilidad como narradores si están en desacuerdo con nuestros propios juicios como lectores (vid. Nünning 2004). Sin embargo, nos gustaría destacar que, a pesar de que sus discursos puedan calificarse de no fiables porque los narradores caen en contradicciones y olvidos, su dura experiencia puede sobreponerse a la verosimilitud o coherencia de los eventos narrados. Aquí pueden surgir al menos dos reacciones en el lector: la empatía, donde el lector coincide con el sentimiento del personaje; o la compasión, donde el lector se apiade de la suerte del personaje. El segundo no supone una divergencia total, porque en una reacción compasiva el lector se pone también en el lugar del personaje, aunque la reacción sea de lástima, pero sí entraña una mayor distancia que la empatía. Como decíamos en 2.4, la empatía se encuadra dentro del sentimiento al mismo nivel que el personaje ('feeling with'; vid. Eder 2006: 71 y ss.), mientras la compasión pertenece a la categoría asimétrica del sentimiento 'hacia' ('feeling for') un personaje. En lo que sigue, examinaremos los indicios textuales –algunos susceptibles de figurar en varias secciones– que nos pueden llevar a una lectura no fiable de los relatos homodiegéticos de nuestro corpus, que relacionaremos con la asignación de la locura del narrador personaje.

En *EM*, Ernesto vacila sobre lo que ve y experimenta, sin estar totalmente seguro de lo que le ocurre, una actitud que observamos en los episodios donde relata su doble identidad y doble pasado; la relación con su difunto padre, cuyo fantasma lo persigue para recordarle la urgencia de su castigo; la transformación continua –y a la que sólo el protagonista tiene acceso– de personajes de su entorno en otros; o las vivencias paralelas e indistinguibles para él de los períodos de vigilia y sueño. Por su parte, Gontrán dice observar desde el principio “fantasmales siluetas” y escuchar “voces luciferinas” (*PMR*, 10) en su vida diaria, mientras el narrador heterodiegético explica que el cerebro del personaje se encuentra “distorsionado por la inmensa tristeza” (*ibid.*). Desde las primeras dos páginas, la falta de correspondencia entre los enunciados del protagonista y las reglas de la gramática, su condición de interno en un hospital psiquiátrico y la alusión a sus problemas mentales nos puede advertir de que sus problemas afectarán al relato. Temáticamente, la presencia constante del miedo y de la culpa en ambas narraciones –que a menudo se asocian a la locura como motivo literario (Riggan, 1981: 179)–, pueden funcionar como avisos para el lector de cara a la consideración de los narradores como no fiables.

En ambas novelas contamos con narradores que reconocen las carencias de su relato debido a fallos de la memoria y de su ubicación en varias realidades, aunque no son siempre conscientes de sus contradicciones. Además, sus narraciones se supeditan en cierto modo a la necesidad de probar algo con su narración: Ernesto, la injusticia de su secuestro; Gontrán, la necesidad de su castigo; y los dos, su sentimiento de culpa, en el caso de Ernesto por haber faltado a la palabra del padre; y de Gontrán por haberse involucrado en un crimen. Nos detendremos en estos y otros aspectos de la narración homodiegética de nuestro corpus para analizar cómo influyen en la fiabilidad de sus relatos, pero en primer lugar examinemos el papel de la locura de los personajes en la obra de la que son narradores.

Para estudiosos como Riggan (1981), la sola aparición de un personaje caracterizado como loco pone en alerta al lector sobre la falta de fiabilidad de su narración, haciendo corresponder a determinados personajes-tipo que relatan su vida (concretamente los pícaros, inocentes, locos y bufones) automáticamente a narradores no fidedignos. Esta postura nos resulta algo apriorística, pues se basa en la expectativa automática del lector ante un personaje cuyo relato queda invalidado por un criterio temático (vid. Fludernik 1999: 76; Nünning 2005: 94). Sin embargo, no debemos subestimar la mención de la inestabilidad mental del personaje como generadora de expectativas que el lector confirmará o refutará a lo largo de la lectura, al igual que otras indeterminaciones planteadas por el texto.

Al estudiar la falta de fiabilidad narrativa, Nünning (2005: 101) sostiene que un lector puede considerar loco a un personaje (que él considera no fidedigno) si, tras evaluar sus actuaciones, éstas transgreden el comportamiento psicológico de “normalidad” según los patrones de la cultura actual. Esta definición, aunque entendible en casos generales y extremos, nos parece que toma al conjunto de los lectores como una masa homogénea con estructuras fijas de normalidad, cultura y actualidad (cf. Zerweck 2001; y Nünning 2004) que cabría matizar en cada análisis individual.¹²⁴

Hay referencias constantes en las novelas a la inestabilidad de los personajes, especialmente en el caso de Gontrán, que es paciente de un hospital psiquiátrico y cuyas expresiones lingüísticas, como hemos apuntado, no se ciñen a las normas gramaticales. En el primer acercamiento a su discurso, destacamos sus absurdismos, referencias escatológicas y expresiones vulgares o agramaticales que pueden funcionar como indicio de falta de fiabilidad:

No salgo de debajo de la cama porque [1] **soy ORINAL** o vaso para coger el líquido amarillo excretado por los riñones, almacenado en la [2] **vejiga NATATORIA** y expelido por la uretra. [3] **Orinal, Orinoco**: Río de Venezuela, que en parte sirve de frontera con Colombia. [4] **Os lo juro: úrsulos**, me hubiera gustado mucho viajar por el mundo EXTERIOR. (*PMR*, 141)

Gontrán reflexiona sobre la situación de opresión que sufre en el hospital, y se cobija debajo de la cama. Se podría pensar que la comparación con un orinal se debe a su situación física [1], lo que le da pie a hablar de la orina y su proceso de producción. Observamos en su lenguaje recurrencias como la adjetivación metafórica (“vejiga NATATORIA”, [2]), asociaciones libres como [3], que lo llevan a hablar de geografía y a partir de ahí de viajes [4]. También es común, como hemos apuntado, su referencia al narratario plural [4], muy a menudo acompañado de expresiones que buscan reforzar la verdad de cuanto dice, como “os lo juro”. Pero el lenguaje de Gontrán responde a estrategias diferentes a la argumentación que

¹²⁴ Curiosamente, en uno de sus estudios anteriores, Nünning mismo reprocha que otras obras teóricas sobre el narrador no fidedigno se basen en normas de comportamiento difíciles de delimitar porque, según él, responden a “presuposiciones tácitas” (“tacit presuppositions”; Nünning 1999: 62, 63), como es el caso que señalamos.

requeriría un relato persuasivo. ¿Cómo entender, entonces, su manera de hablar? Una postura podría llevarnos a la ‘anormalidad’ como incapacidad de emplear el lenguaje acorde con un sistema que comunica. Otra postura vería el lenguaje y manera de expresarse de Gontrán como conformadores de un sistema propio que emplea el código lingüístico que tiene a su alcance para expresar su experiencia. Detengámonos brevemente en ambas opciones.

Si consideramos el lenguaje de Gontrán como quebrado y como un modo de representar su diferencia, como tradicionalmente se ha considerado el discurso del ‘loco’ (Felman 1987: 90; Foucault 1992: 13; 2007: 371 y ss.), tendremos que reconocer una norma sobre la que supondría una ruptura. La sintaxis fragmentada, la mención a un narratario y el lenguaje lleno de interjecciones, así como las redundancias de su discurso, serían indicaciones de la falta de fiabilidad de Gontrán. A ello tendríamos que añadirle, si siguiéramos a Nünning (2005: 104), el uso de un lenguaje “altamente subjetivo”, que incrementa las posibilidades de desconfianza:

All of these stylistic expressions of subjectivity indicate a high degree of emotional involvement and they provide clues for the reader to process the narrator as unreliable along the axis of facts/events, the axis ethics/evaluation, and/or the axis of knowledge/perception.

Las manifestaciones de la subjetividad de un narrador pueden jugar en contra de su confianza como relator de su historia y cuestionar su credibilidad. La alta expresividad de Gontrán es más notable en su narración que en la de Ernesto, confiriéndole un tono mayor de viveza y oralidad, a lo que también podría contribuir el uso de palabras mayúsculas (ver 4.3.4). De todos modos, creemos que su manera de hablar también pone de relieve la parte fonética y lúdica del lenguaje, donde unas palabras surgen de otras que suenan parecido y con ellas se construye su propio discurso. La clara predominancia en el texto de la forma de hablar de Gontrán –sobre la del narrador heterodiegético– puede leerse como la legitimación de su voz, con la que el protagonista crea sus propias normas de expresión y narración.¹²⁵ La forma de hablar de Gontrán nos hace conscientes de la construcción gramatical y de las reglas que conforman una lengua, adquiriendo así un poder de extrañamiento inherente a la literatura. En su estudio sobre la evocación de la locura en ficción, declara Biebuyck sobre las transgresiones lingüísticas de un personaje ‘loco’ (2009: 325):

But when the speakers [i.e. los narradores autodiegéticos ‘locos’] trespass communicative norms, they do not do so with the intention to break a (societal) norm, but rather to replace this norm with a new, highly personalized alternative, based on their idiosyncratic and delusional perception of reality. Hence, it is only logical that their (seemingly figurative) words gradually obtain imperative force and are acted out by the protagonists.

¹²⁵ Hemos estudiado el modo en que la voz de Gontrán se oye en la novela, así como su preeminencia sobre la voz heterodiegética en García Nespereira (2015b).

El lenguaje del ‘loco’ no es visto por Biebuyck como un atentado contra la comunicación normativa –desde cuya posición se hablaría de ‘lenguaje figurado’–, sino como código propio que instauro el personaje y responde a un pretendido fin comunicativo. En *PMR*, la manera de expresarse del protagonista alcanza también el discurso del narrador heterodiegético, en el ‘contagio estilístico’ (ver 4.3.4), que muestra la fuerza del idiolecto de Gontrán en el discurso de toda la novela. Por todo ello, la narración de Gontrán no procura un lector que corrija sus errores, sustituya por eufemismos sus giros vulgares o acabe las frases inacabadas, sino que dan muestra de su conciencia y percepción del mundo. En este sentido, las reglas gramaticales pueden constituir el arquetipo de otras normas (Miall 2012: 44) diferentes a las que apela un narrador no fiable:

[I]t is not the prerogative of the text to resolve problems according to contemporary or historical norms. Norms are what the literary text puts in question. And at times, **the questioning of norms is more than a reflection on culture or a revision of our frames of references: it impacts us as readers.**

Esta discusión nos sitúa en la base de la experiencia literaria del lector, recordándonos el aspecto estético de toda obra literaria, y lo que *hace* la literatura. La falta de sujeción de la novela a normas de cualquier tipo destaca su carácter de constructo y, como tal, proporciona las suyas propias, por medio de las cuales debe ser entendido. En virtud de esta idea, la lengua de Gontrán desfamiliariza la nuestra y propone su propia forma.¹²⁶

La presencia de construcciones lingüísticas ajenas a la norma del lector puede provocar la atribución de la conciencia, pero no su activación. En la línea que decíamos al principio de este apartado, sobre la mayor probabilidad de activar una conciencia cuando las experiencias del lector han sido similares (Caracciolo 2014b: 124), el lector puede comprender que las marcas de experiencia del texto corresponden a una conciencia alienada, pero puede no alcanzar la afinidad con el personaje.

Al lado de la predominancia de la voz del personaje en *PMR*, que tiene un código propio, en las dos novelas contamos con otras voces y discursos que se oponen a la del personaje. Una de ellas es la del médico que determina los padecimientos de sus pacientes. Esto presenta al lector dos fuerzas contrapuestas en torno al estado mental de los personajes: la declaración de una autoridad clínica, forjada a través de la observación del paciente, y la del personaje narrador, concebida por su propia experiencia. Pero ¿cuál adquiere, para el lector, mayor preponderancia en las novelas? Veamos primero cómo se expresan las dolencias de Ernesto y Gontrán:

¹²⁶ La creación de un código nuevo que destruye el anterior, socialmente aceptado, por un individuo considerado ‘loco’ está también en la obra de Juan Goytisolo, por ejemplo en su novela *Reivindicación del conde don Julián*, como estudia Cornago Bernal (2002: 103/389) en su artículo sobre la locura en la obra de este autor.

– *Effarement*.

[1] Es decir, **pavor**.

Soy víctima de un pavor de origen psicossomático, como consecuencia sin duda del exceso de trabajo, de la vida desordenada y, por supuesto, de todo un cúmulo de factores varios. Entre ellos el whisky, [2] **las ideas descabelladas y obsesivas propias de los artistas, escritores y gente similar**. El médico estaba seguro. Mi dolencia no era más que una configuración de tipo funcional, [3] **una especie de alucinación persecutoria**, puesto que, como afirmaba Erika, [4] **nadie me había escrito y nadie me buscaba**. (*EM*, 52)¹²⁷

El pavor con que el médico define, en su parca intervención en otro idioma, la situación de Ernesto podemos rastrearlo en muchas de las actuaciones del protagonista, que teme constantemente por su vida y por el castigo de su padre en los lugares desconocidos en los que es obligado a matar. Ernesto ha sufrido una crisis a raíz del extravío de su pasaporte al principio de la novela, y su pareja, Erika, llama a un médico para que lo explore. Las “ideas descabelladas” de [2] y la mención de la “alucinación persecutoria” en [3], pueden disponer al lector a leer los acontecimientos bélicos de Ernesto, así como la creencia de que su padre ha venido desde el más allá para castigarlo, como figuraciones obsesivas procedentes de su miedo. Por último, la presencia de Erika en [4] negando la versión de Ernesto, que será recurrente con otros personajes que tampoco comparten la visión de Ernesto, puede también reforzar las sospechas sobre el carácter imaginario de la guerra. Los momentos en que el personaje sufre terror ante lo que vive, así como la duda identitaria que llega a provocar su desertión pueden funcionar como marcas experienciales que motiven la compasión del lector ante la desesperante situación de Ernesto. Esto puede entorpecer o debilitar las posibilidades de activar la conciencia del personaje, ya que la compasión implica cercanía con el personaje, pero no adopción de su punto de vista empático, como señalábamos en 2.4. Veamos ahora qué dolencias afligen a Gontrán, a juzgar por el médico:

El enfermo sostiene siempre la misma tesis: [1] Fue detenido y maltratado por la policía. [...] [2] **Su relato difiere, radicalmente, del contenido de la ficha médica** y de los informes recibidos de la empresa donde trabajaba como fontanero asalariado. [3] ¿Estamos ante un caso de ESCISIÓN DE LA PERSONALIDAD? [4] ¿Actúan en el enfermo mecanismos de defensa, frente a la radical frustración que significó su infancia en los suburbios y después en la Inclusa? [5] Su novia **Carolina Barrera** [...] **afirma que, en un principio creyó a su novio**, pero después la EVIDENCIA le vino a demostrar que Gontrán Zaldívar contaba una historia IMAGINARIA. (*PMR*, 174)

¹²⁷ Este párrafo se repite con leves modificaciones al final de la novela (*EM*, 254), cuando Ernesto recuerda esta escena al regresar a París, de donde partió al inicio de la historia. La diferencia es que, en lugar de “pavor de origen psicossomático” se habla de “psicosis de pánico”, de mayor intensidad. Trataremos de ello en 4.2.5.

El doctor Peralta toma notas sobre el estado de Gontrán, y la mención al informe clínico (p. 172) es más directa que en el caso de Ernesto, pues contraponen la experiencia del personaje ([1]), por una parte, a lo que señala su ficha médica [2]. A pesar de las referencias médicas a la “escisión de la personalidad” y a “mecanismos de defensa”, estas aparecen entre interrogantes, [3] y [4], lo que deja abierta su resolución final. En el pasaje volvemos a ver, como también veíamos en el fragmento de Ernesto, cómo la pareja del protagonista (Carolina Barrera) funciona como contrapeso de su versión. El hecho de que las parejas secunden la versión del médico puede inclinar la balanza en contra de la versión de los protagonistas.

Ernesto no vive, como Gontrán, en un hospital psiquiátrico, ni se expresa con giros lingüísticos agramaticales que adviertan al lector de su falta de control sobre sus palabras. A pesar de que existan menos referencias abiertas en *EM* que en *PMR* en lo relativo al estado mental del personaje, encontramos referencias oblicuas sobre su enfermedad mental, formuladas por él y por otros personajes, que pueden influir en la asignación de su locura.¹²⁸ Uno de los momentos más sintomáticos es la comparación de Ernesto con los internos del hospital psiquiátrico de su ciudad natal, a los que ya había recordado al principio de la obra, cuando esperaba en la Comisión Central. El paralelismo entre Ernesto y los pacientes del hospital se hace más evidente cuando observamos partes casi idénticas referidas entonces a los internos, y ahora a sí mismo:¹²⁹

Caminé sin rumbo, [1] **con la evidencia de ser un desperdicio a la deriva**, flotando sobre las aguas sucias de un río. [2] Era **como uno de aquellos idiotas del manicomio de mi ciudad natal**, una sombra arrastrando los pies sobre la acera de la calle. [3] Recuerdo mi incansable y obsesivo caminar, [4] oigo dentro de mí el rumor de **mis propias voces entrecortadas**, de mi llanto y de mi **pavor**. Mis ojos enrojecidos por el insomnio y la fiebre [5] se me caían en pozos profundos, **donde ocurrían atroces sucesos**. [6] Igual que aquellos locos de Sava yo también iba cubierto de andrajos y de piojos. (*EM*, 266)

¹²⁸ La referencia, a menudo indirecta, a la locura de Ernesto se salpica a lo largo de la novela de manera casi imperceptible y alternando el tono lúdico con el serio. Algunos ejemplos son las palabras de Erika en su primer encuentro con Ernesto (“Me pareciste un **loco**”, 31); el recuerdo de Ernesto de su visita al hospital psiquiátrico de San Sulpicio, donde pinta a varios enfermos por los que siente compasión (49, 50); el saludo de su amigo Falcone a Ernesto “Hola, **loco**” (62); la reacción de otros soldados de la misma misión militar: “Mis compañeros [...] me rodeaban y me compadecían asegurando que estaba **loco**” (98); el recuerdo de su vecino Maximino, quien cree que Ernesto ha perdido el juicio, como recuerda el protagonista: “Yo estaba otra vez borracho, o **loco**” (167); las palabras de Ernesto ante la incompreensión de su situación alucinatoria: “Estoy volviéndome **loco**. Llevo dentro de mí una maldición” (249); o cuando Ernesto se refiere a los voluntarios de guerra: “En cada familia de Trani había un **loco** dispuesto a marchar al frente a combatir al «enemigo cobarde»” (295).

¹²⁹ Así reza el párrafo del inicio de la novela (destacamos en negrita las partes repetidas casi al pie de la letra): “Sobrecogido y expectante veo a los locos que **arrastran sus pies** helados por la endurecida arena del patio, envueltos en sus pesados abrigos de lana oscura. **Recuerdo su incansable y obsesivo caminar, oigo el rumor de sus voces entrecortadas**, veo todavía sus ojos de **fiebre**, hundidos en la contemplación de **pozos donde se producen atroces acontecimientos**. Eran máquinas, espectros **cubiertos de andrajos y de piojos**” (*EM*, 14, 15).

Ernesto ha desertado del campo de batalla y regresa a París en busca de su antigua vida junto a Erika. Sin embargo, ha descubierto con terror que su antigua compañera no lo reconoce, como tampoco lo hacen sus antiguos vecinos ni amigos. El pasaje que recogemos muestra la frustración de Ernesto de camino hacia la casa de su buen amigo Falcone, al que no encontrará. El interés del símil de Ernesto con los enfermos mentales de su ciudad radica, para este estudio, en dos puntos interdependientes. Por una parte, en la comparación que sugiere al lector la posibilidad de hacer un ejercicio de contraste entre ambos, invitándolo a juzgar su pertinencia: ¿está loco Ernesto, como los enfermos mencionados? Pero, por otra parte, la comparación se realza cuando se repite al final de la novela, retomando las estimaciones del lector sobre Ernesto y reajustándolas, pues su conocimiento sobre el personaje ha aumentado, de modo que la comparación del final de la novela, aunque consistente en las mismas partes que al principio, adquiere ahora nuevas dimensiones. Advertimos en el texto una “evidencia” [1] de que su vida ha tocado fondo, hasta el límite de admitir –ahora sí– ser comparado con los enfermos de su ciudad [2]. Si en el pasaje inicial era Ernesto el que los recordaba “sobrecogido y expectante” (*EM*, 14), ahora es el propio protagonista el que se recuerda a sí mismo [3] y extrae de su interior esas voces envueltas en “pavor” [4], precisamente lo que el médico le había dictado meses antes del episodio bélico, y que puede leerse implícito en esos “atrocies sucesos” de [5]. La adhesión de Ernesto al grupo de los enfermos mentales mencionados se cierra, finalmente, con su identificación externa: ambos van cubiertos de “andrajos y de piojos” [6].

En cuanto a Gontrán, observamos una vacilación entre la firme convicción de su cordura y la duda a partir de vivencias inexplicables. Su pareja, Carolina, se convierte en la única en quien Gontrán deposita su fe y esperanza:

–Carol, AMOR MÍO, sé buena con este [1] **preso**. Tráeme el dinero. [2] Una vez que me fusilen en el patio, ateniéndose a la ley sumarísima del CONSEJO DE GUERRA, **podré escapar** de este manicomio odioso. [3] Aquí EMPEORO, Carol, aquí **me volveré loco DE VERDAD**. [4] ¿Es que no me crees? [5] **Yo no soy un enfermo, sino un culpable**, un asesino que sólo merece la MUERTE... (*PMR*, 135)

[1] **Había sido víctima de una conspiración policíaca del régimen de Franco Franco Franco**. [2] ¿Por qué le perseguían? [3] ¿Por qué le daba vueltas la cabeza? [4] ¿Quién ponía delante aquellas sombras Hidrargiras, Difragentes, Indivisas? (*PMR*, 230)

[1] ¿**Será verdad** lo que siempre me decía Carol? [2] ¿Había sido TODO una cruel pesadilla de su cerebro enfermo? [3] ¿Era un LOCO GENUINO, que un día lejano se había estrellado en la autopista de La Coruña? [4] No lo sabe FIJO.

[5] Porque, o sea, a veces siento la tentación TENTATIVA de creerme OTRA historia [6] pero. (*PMR*, 301)

Al igual que ocurría en el caso de Ernesto, podemos observar en *PMR* una progresión en la fluctuación de su actitud hacia su estado mental, desde la certeza de su cordura y negación de su locura en el primer pasaje, pasando por el recelo de la reflexión sobre su estado en el segundo pasaje, hasta la consideración –en clave de duda, pero consideración– de que su estado mental puede haberse visto afectado desde el supuesto accidente del que habla Carol. ¿Pero cómo afecta esta progresión al lector? En paralelo al personaje, el lector puede adoptar un sentimiento de compasión hacia Gontrán, entendiendo que está enfermo, e incorporando esta información a su ‘lectura generalizadora’ (Caracciolo, 2016). También puede considerar estas confesiones como una confirmación de su ‘lectura categórica’ inicial, coincidente con la locura del personaje, lo que impide la activación de su conciencia, pues no empatiza con él. Gontrán sostiene que es víctima de un complot y que se siente culpable por haberse visto implicado en un atentado, como declara en [5] del primer pasaje, y en [1] del tercer pasaje, para lo que planea salir del hospital donde se encuentra “preso” [1] en el primer pasaje. La referencia a su estado mental se niega en [3] del primer fragmento, para ir cediendo ante la resistencia en [2] y [3] del tercer pasaje y reconocer su duda [4] y la posible relevancia de otras versiones [5]. Que su percepción le resulte chocante, como vemos en [2], [3], [4] de todo el segundo pasaje, también afecta a la fiabilidad de su relato, pues el reconocimiento (no queda claro si es una admisión) de una dificultad de percepción puede conllevar una dificultad en su interpretación.

A partir de lo que acabamos de tratar, tanto *EM* como *PMR* hacen referencias directas e indirectas a la locura de los narradores protagonistas, y las respuestas ante estos indicios las contemplamos de varios modos, dependiendo del grado de coincidencia del fondo de experiencia del lector con los fondos que asigna el lector a Gontrán y a Ernesto. Por una parte, el lector puede tomar estas referencias a la locura de los personajes como señales de la conciencia pre-atribuida por la novela, que no cuestionará. La actuación del personaje al hilo de su lectura conformará incluso de manera retrospectiva sus conjeturas iniciales. En este caso, las historias defendidas por los personajes serán desatendidas, mientras que las de los demás personajes cobrarán vigencia. Por otra parte, la postura que defendemos es que el lector tendrá en cuenta estas referencias como juicio preconcebido o interpretación externa sobre el estado mental de los personajes, pero explicará su comportamiento como asignable a una conciencia caracterizada por padecimientos que afectan a su percepción. Su relato adquiere relevancia sobre todos los demás, y la historia de los protagonistas, así como las referencias de los propios personajes a su condición de excluidos sociales podrá interpretarse como fuente de sufrimiento y de culpa ante su situación actual. Entonces, ¿en qué consiste, más concretamente, la desconfianza hacia los narradores, y qué señales textuales pueden llevar al lector a generársela? En los subapartados que siguen, examinaremos los factores que

pueden quebrar la fiabilidad de los narradores, aunque argüiremos que están al servicio de mostrar sus experiencias como personajes.

La locura y la duda están íntimamente conectadas en nuestro análisis, pues cuanto más claro tenga el lector que el personaje está loco, más fácilmente dudará del carácter fabricado de los acontecimientos. Para dar credibilidad al relato del personaje, el lector debe sentirse cercano a él. Por eso veremos que Ernesto tendrá más posibilidades de generar cercanía que Gontrán, ya que las experiencias expresadas (perceptivas, cognitivas) por Ernesto son susceptibles de ser compartidas por un mayor número de lectores que las de Gontrán, cuyas experiencias corren el riesgo de resultar más alejadas de la experiencia del lector. A pesar de esto, las tres novelas contienen ingredientes que podrán facilitar la cercanía, como la experiencia emocional de los tres personajes, que puede suscitar la empatía o la compasión, como iremos viendo.

4.1.2.1 La falibilidad del recuerdo

Algunos pasajes que muestran la dificultad de los narradores para discernir qué les ocurre, así como para recordar ciertas partes de su historia, pueden afectar a la confiabilidad de su relato:

[1] La cabeza me daba vueltas como en un tiovivo sin fin. Estaba al borde de un abismo y sentía vértigo. [...] [2] Me sentía viejo y **perdido en un laberinto** [3] **donde el presente se mezclaba con el pasado**, [4] **las personas se disfrazaban de otras ya desaparecidas**, [5] las paredes de la habitación se estrechaban y convertían la estancia en un corredor con suelo de moqueta gris. (*EM*, 54)

De esta forma fue como se inició toda una sucesión de hechos que, [1] **inexplicablemente, crecían** en mi cabeza [2] **como plantas parásitas**, fuera del tiempo y del espacio, [3] concretas y nítidas [4] **como sucesos reales y verdaderos**. (*EM*, 135)

Zaldívar Miedes, Gontrán, numerado 777, [1] **recuerda varios acontecimientos y lugares a la vez**. Su vida es ROMPECABEZAS, LABERINTO, PREDESTINACIÓN. [2] Porque, o sea, **A veces los recuerdos se multiplican, se entremezclan en mi cabeza**, aparecen personas de mil caras. [3] **Confundo** el patio de este manicomio con la comisaría de policía DONDE FUI TORTURADO, [4] lo juro. El banco de MADERAMEN donde me suelo sentar a conversar CONVERSATIVO con el doctor Peralta, [5] **ME SE confunde** con la silla de fusilamiento. (*PMR*, 158)

Los tres pasajes recogidos hacen referencia a un estado en el que el narrador personaje se encuentra perdido en un “laberinto” (caso del primer pasaje de Ernesto, [2]; y del último de Gontrán, [1]), y cuyas vivencias aparecen mezcladas (el primer y tercer pasaje), sin que ninguno sea capaz de distinguir qué les ocurre. En el primer fragmento, Ernesto siente

malestar tras haber recibido la segunda de las comunicaciones que lo exhortan a comparecer en la Comisión Central, donde, supuestamente, le han retenido su pasaporte. Sin él, el protagonista está perdido ([2] del primer pasaje y recurrencias a su extranjería a lo largo de la obra). En medio de una crisis acude al médico, quien le prescribe descanso a causa de su pavor, como comentábamos arriba. Este primer pasaje inicia lo que parece un salto al pasado, concretamente a su adolescencia, aunque también podría leerse como parte de un sueño, puesto que Ernesto se encuentra echado en su cama descansando y en [5] advierte que su ambiente físico se altera, comenzando por las paredes de su habitación. La sensación de Ernesto de fusión de tiempos y espacios [3], así como de personas de su vida pasada y presente [4] podría resquebrajar la confianza en su relato.

La impresión de que la narración de Ernesto le sucede por encima de su voluntad y más allá de su comprensión la identificamos en este primer pasaje y en el siguiente, donde él mismo revela su dificultad para asimilar los acontecimientos que le sobrevienen [1], al modo de “plantas parásitas” [2]. La pasividad de Ernesto sugiere que su historia le ha ocurrido sin su control, aunque dentro de sí mismo (“crecían en mi cabeza”). Nos encontramos ahora en los inicios de su experiencia bélica, tras su secuestro por los tres soldados alemanes y los fallidos intentos posteriores de Ernesto por tomar contacto con Erika y su mundo de París. Curiosamente, Ernesto califica las vivencias de la guerra como palpables [3], pero también “como sucesos reales y verdaderos” [4]. Nos parece fundamental que los acontecimientos que vive el protagonista no sean calificados de reales, sino de *como* reales, y que no respondan a usos espaciotemporales reconocibles [2], porque esta evaluación muestra el conflicto que libra Ernesto entre la sensación de extravío que sufre en la guerra, y la imposibilidad de control de las sensaciones y del curso de los acontecimientos que lo obligan a actuar. Su indecisión puede contribuir a considerarlo no fiable, porque el personaje muestra su incapacidad de actuar ante lo que experimenta, que va en conjunción con la sensación “laberíntica” del párrafo anterior.

También su homólogo, Gontrán, habla de un laberinto en el tercer pasaje [1], cuando da muestras de que sus vivencias se entremezclan indivisiblemente, formando una especie de “rompecabezas”. Como habíamos visto en los ejemplos de Ernesto, el narrador hace referencia a imágenes de la memoria que superponen personas, tiempos y espacios [1], [2], [3]. También aquí podríamos pararnos en dos elementos estilísticos propios del discurso de Gontrán (ver 4.3.4.3). En primer lugar, el empleo de la muletilla “lo juro” [4], que insiste en la veracidad de su narración, y que en este caso puede jugar un papel paradójicamente decisivo en contra de la fiabilidad de su relato, porque se incluye al lado de la seria advertencia de la falibilidad de su memoria. En segundo lugar, la alteración del orden pronominal de [5] “ME SE”, que podría constituir otro indicio de su falta de fiabilidad según hemos presentado más arriba, pues su discurso no se ajusta a las reglas de la gramática, sin eximirlo de la lectura lúdica, o de registro vulgar, de su expresión.

En un relato de carácter retrospectivo, la admisión expresa de los narradores de *EM* y *PMR* de su desconocimiento de partes de la historia, así como su sentimiento de confusión, pone en evidencia sus dificultades para alcanzar un relato coherente. Pero también nos muestra su experiencia al desnudo, concedida honestamente, que puede constituir una fuente de compasión o de estimación para el lector. Esto es, en lugar de recurrir a las leyes de la lógica o de la razón procedentes de fuera de la obra, creemos con Miall (2012: 43, 44) que el lector puede acudir a sus propios sentimientos para dar sentido a los sentimientos de confusión que atañen al narrador, para encontrar momentos que le permitan compararse con el narrador personaje y, en último término, comprender sus actuaciones desde la propia lógica de los personajes. Estamos ante otra manera de expresar el proceso de la activación (parcial o total) de la conciencia de los personajes de la que habla Caracciolo (2014b: 110 y ss.), que tiene lugar en el momento de identificación entre la experiencia pasada del lector y la que asigna al personaje. Algo similar ocurre en el caso de las percepciones extrañas de los narradores que tratamos a continuación.

4.1.2.2 La extrañeza de sus percepciones

Aparte de las referencias indirectas a la locura de Ernesto que mencionamos más arriba, las situaciones extrañas, que el personaje acaba por asumir, afectan a la lectura no fiable de la narración de Ernesto en *EM*. Nos referimos a los casos de transformaciones de unos personajes en otros (la de su amigo Mauren en David), así como a las muertes y resurrecciones (la de su padre Hugo y la del mismo David, su compañero en la guerra), o la de su esposa italiana, Gina. En estos casos, las novelas se acercan al género fantástico, en el sentido de que provocan en el lector la incertidumbre sobre si lo que le ocurre al personaje proviene de ensoñaciones o delirios a los que sólo él tiene acceso, o constituye un acontecimiento refrendable en la realidad empírica del personaje en la que se mueve al principio de la obra.

Una de las situaciones más llamativas de la novela es, sin duda, la que se refiere a la identidad de la familia de Ernesto, que en principio está formada por Erika y el hijo que comparten, para acceder de manera paulatina a la de Gina Filicudi, en principio una perfecta desconocida, y sus tres hijos. Detengámonos en tres pasajes con los que buscamos mostrar tres de las fases de la adopción de Ernesto de un nuevo núcleo familiar, extraño en un principio:

[1] Todo mi ser flotaba en una atmósfera de **contradicción**. [2] **Había decidido ser el marido de Gina Filicudi porque ella lo había querido**. Ella y sus hijos me escribían cartas, me enviaban ropa, decían que por la noche soñaban conmigo y que continuamente rogaban a Dios por mi vida. [3] **Era inocente, y sin embargo, tenía miedo** de aquellas **personas extrañas**, aquellos ojos implacables que podrían clavarse en mi rostro como cuchillos. [...]
–Estás más delgado, pero te veo bien. Muy bien. ¿Te espera Gina? ¿Sabe que vienes?

[4] Ante aquella pregunta no tuve más remedio que reaccionar y hablé. **¿Desde cuándo entendía yo el idioma italiano y era capaz de expresarme en él?** (*EM*, 182-183)

Tras haber tratado de contactar a Erika desde el frente, que Ernesto considera a estas alturas de la novela como su esposa, el protagonista accede a visitar Trani, el lugar donde vive Gina Filicudi y su familia, durante unos días de permiso. A pesar de sus sentimientos encontrados hacia la incomprensible situación [1], el protagonista resuelve dejarse llevar por los acontecimientos, de ahí que emprenda el viaje de supuesto reencuentro con Gina [2]. La sensación de miedo que embarga al personaje se reitera [3], y aquí se asocia significativamente a la culpa [3] (“era inocente”) desde la acusación de cobardía por parte de su padre.¹³⁰ La fiabilidad en este pasaje puede verse amenazada por el desconocimiento y la incomprensión de los hechos que dice experimentar el protagonista narrador [4]. Ante una serie de situaciones extrañas encadenadas a partir del momento en que se ubica este pasaje, observamos una evolución en Ernesto hacia la aceptación de la “nueva” situación familiar, hasta el punto de descartar progresivamente la existencia de Erika, perteneciente a su pasado en París:

[1] Erika no existe, se desvanece, [2] **se transfigura** en esta Gina Filicudi que me mira llena de tristeza y que parece querer decirme que, conmigo, a la salida del sol, se le irá definitivamente la vida. (*EM*, 197)

El período de permiso en Trani ha finalizado para Ernesto, y tras duros momentos reprimiendo su recuerdo de Erika, trata de dar sentido a su estupefacción aceptando la realidad que se le impone en el momento que recogemos en el pasaje, la de Gina. El proceso de dualidad se ha iniciado. Ante la reacción de Ernesto, el lector puede considerar que existe una discordancia entre los eventos narrados y la evaluación de esos eventos. Ello puede incidir también en la sospecha acerca de su juicio como narrador, una de los dos grandes categorías de narrador no fiable que recogía Nünning (1999: 56 y ss.; vid. 4.1.1.1).

¹³⁰ La recurrencia al miedo de Ernesto en la obra (que remite a su vez al “effarement” diagnosticado por el médico, comentado más arriba) constituye un mecanismo expresivo de experiencia que merecería un estudio aparte, relacionado con la culpa del padre y el sentimiento de extranjería en que siempre insiste cuando le es preguntado por su identidad. Algunos ejemplos los encontramos cuando Ernesto está herido de guerra y reconoce ante la enfermera su aprensión: “Tengo miedo” (*EM*, 141); “Era inocente, y sin embargo, tenía miedo” (*EM*, 182); o su sensación de extravío al llegar a Trani: “Tenía miedo y no acertaba a salir de mi atontamiento” (*EM*, 182, 183). El nexo entre el miedo del protagonista y su sentimiento de culpa por haber frustrado las expectativas de su padre se ponen de manifiesto cuando Ernesto imagina el orgullo de su padre cuando, al visitar al padre de Mauren –quien ha sustituido a Ernesto en la guerra–, éste le informa de que no ha tenido miedo:

“–¿Qué dice [la carta de Mauren]?”

–Nada, que está muy contento. Hace unos días entró en combate.

Mi padre se ha detenido [...]

–Y qué.

–Muy bien, señor. Dice que no sintió ningún miedo. Que luchó a la bayoneta, cuerpo a cuerpo. Una sonrisa se dibuja en el rostro hierático del señor don Hugo y se pone de nuevo en movimiento, seguido del automóvil.” (*EM*, 181).

La última de las etapas de adaptación a la nueva situación identitaria tiene lugar en el momento crítico en que Ernesto tiene que tomar la decisión de quién es su familia, ante el tribunal de ejecución:

Yo tenía un nudo en la garganta. Una piedra que me dolía, una oscuridad y una luz. [1] Me sentía tan debilitado y **tenía tanto miedo** que necesitaba un cuerpo cálido junto al mío, unos ojos que llorasen por mí, unos labios donde besar por última vez. [2] **Sin embargo, ¿quién era mi esposa? ¿Cuáles eran mis hijos?** [3] Veía a Erika embarazada y sentía una mezcla de odio y de amor por ella. [4] Pensaba en Gina y necesitaba pedirle perdón por haberla abandonado. Con rabia contenida dije:

[5] –Gina Filicudi. Trani. Italia. (EM, 310)

En las escenas finales de la novela, Ernesto se halla solo y muy afectado por sus experiencias pasadas, empañadas por el miedo [1]. La pérdida del pasaporte ha bifurcado progresivamente su vida, adquiriendo su punto álgido en la pregunta de [2], donde tiene presentes a Erika [3] y a Gina [4]. La decisión de Gina en [5], tras su vacilación, la consideramos como otra marca que atenta contra la fiabilidad del discurso del protagonista. Ernesto reaccionará con la misma extrañeza del principio cuando sea informado poco después (en 311) de que Gina está registrada como viuda de otro hombre.

También en *PMR* encontramos contradicciones en el relato de la historia de Gontrán, que comparamos con la narración heterodiegética. Uno de los momentos culminantes se refiere al atentado terrorista en un tren en el que Gontrán cree haber participado y por el que se siente responsable de la muerte de muchas personas (*vid.*, por ejemplo, pp. 46 y 321).¹³¹ Este mismo episodio es explicado por el narrador heterodiegético como un delirio de la mente enferma del personaje. Además, el propio protagonista expresa en varias ocasiones su sensación de incapacidad para relatar acontecimientos pasados que casi ha olvidado, factor que puede comprometer la confianza del lector al aducir su enfermedad mental. Pero es la percepción y el discurso de Gontrán lo que más destacamos dentro de la propia extrañeza de su comportamiento:

[1] –Oye, Carola, ¿tú no lo ves todo rojo?

–¿Cómo?

–Todo rojo, especialmente las manos. Mira –se las enseñé–. Me da la impresión de que las tengo manchadas de sangre. [2] **La vista no me engaña**, [3] la sangre ME SE escurre como si.

Ella comenzó a llorar, me cogió del brazo. Hacía sol y la gente [4] transitaba TRANSITIVA por las aceras [...] Estábamos cerca de un bar y ella, con

¹³¹ Como veremos más abajo en este subapartado, la versión de Gontrán se contrapone además a la de otros personajes sobre el supuesto atentado terrorista y la tortura sufrida posteriormente en las pp. 230-231; 243; 314-316; 318 de la novela.

lágrimas en los ojos, me dijo con amargura que [5] YA me había vuelto a dar AQUELLO QUE ME DABA desde que tuve el ACCIDENTE. Porque para ella estaba claro: Yo tenía lesiones en el CEREBELO, tal y como le había dicho el médico del SEGURO. [6] Además, **observaba en mí síntomas de desequilibrio mental.** (PMR, 295)

Este pasaje nos sitúa en un salto temporal en que Gontrán hace una digresión sobre su venganza hacia los policías que lo torturaron y declara su percepción de sus manos enrojecidas, como leemos en [1] del fragmento. La principal fuente de no fiabilidad de este texto reside en la duda del narrador, así como en la contraposición entre su percepción y la de su novia Carol, que se sobrecoge y ratifica la enfermedad de su pareja (en [5] y [6]). Junto a esta contraposición, también la insistencia en [2] de “la vista no me engaña”, que afianza la versión de los hechos de Gontrán y, por extensión, su manera de ver el mundo.

Ante las experiencias de extrañeza que recogemos, el lector puede comprender lo que viven y perciben Ernesto y Gontrán aunque no adopte su perspectiva totalmente, pues sus percepciones no pertenecen a una experiencia reconocible. Sin embargo, la reacción de extrañeza sí que podría ser compartido por el lector, constituyendo un factor de cercanía hacia el personaje. Dicho esto, pensamos que la cercanía o distancia del lector con el personaje puede resolverse al menos de dos modos posibles ante estas situaciones. Por un lado, el lector puede adquirir el simple conocimiento de las percepciones del personaje, que él/ella no comparte, y que fácilmente asociará a la enfermedad mental o a algún tipo de alucinación. Por otro lado, el lector puede distanciarse y situarse como observador sin mayor conexión con lo que el personaje percibe. En su estudio sobre la cercanía y distancia entre espectador y personaje fílmico, Eder (2006: 73) distingue varios tipos de ‘perspectiva mental’ (‘mental perspective’) que puede adoptar el espectador ante las percepciones, pensamientos o emociones del personaje. Para entender la experiencia mental de un personaje, señala (ibid.: 74), puede variar entre distintos niveles, lo que confiere a ese entendimiento un carácter ‘aspectual’, pues depende de cada individuo:

[U]nderstanding is always aspectual. You may be perceptually close to characters whose feelings you cannot guess, you may know more than characters whose interests you share, and you may empathize with characters whose values you reject. [...] **However, among the various aspects of mental perspective, the character’s emotions, values, and goals are especially important.** Sharing the character’s perspective in these respects seems to be necessary to being close to him in an emphatic sense.

Dentro de lo que Eder integra en la ‘perspectiva mental’, el estudioso separa la cercanía basada en el conocimiento del personaje a un nivel informativo, de otras basadas en percepciones o valores compartidos por receptor y personaje. Sin embargo, la reacción empática solamente tiene lugar cuando el receptor y el personaje comparten valores,

emociones o propósitos. Desde este punto de vista, la respuesta del lector ante los pasajes vistos es, en general, de distancia, que podrá variar entre compasión, si su perspectiva es cercana y se apiada de él, y desinterés o ‘fría observación’ (‘cold observation’), si contempla las escenas como totalmente ajenas a su fondo de experiencia.

4.1.2.3 Descuidos y omisiones

Cuando los personajes aseguran ignorar quiénes son, dónde se encuentran o por qué tomaron una u otra decisión en un determinado momento de la historia que relatan, están abriendo ante el lector una brecha que puede abarcar alternativas diversas, desde el ocultamiento de información a su dificultad para reflexionar sobre sus actos. Ambas presuposiciones tienden a debilitan la fiabilidad de sus relatos, como indican las tipologías sobre la narración no fiable que las dividen en factual, cuando la información del narrador es deficiente o incompleta; e ideológica, basada en la sospecha de que el narrador está siendo parcial o se encuentra confundido respecto a los hechos que narra (Nünning 1999: 56 y ss.; Cohn 2000: 307). Por otra parte, argüiremos que la honestidad del narrador puede despertar en estos casos la confianza en el lector, e incluso su empatía.

Ernesto expone la incertidumbre sobre su identidad en muchas ocasiones a lo largo de la novela, especialmente en los capítulos desarrollados en la guerra (dirá “¿Era yo, en efecto, Ernesto Obermaidan, o quizá estaba equivocado y mi nombre era a, jota, siete, cambio?”, 158), pero también duda de las razones que lo movieron a pensar o actuar de una manera determinada. Ya al principio de la obra, el lector observa una intensidad creciente en su miedo, que se concreta en la concatenación de hipótesis sobre sus circunstancias:

La persona que me había llamado colgó lentamente el teléfono, como si tan sólo hubiera querido comprobar unos datos. Inmediatamente y, [1] **sin saber por qué**, relacioné la llamada con la carta que alguien había introducido por debajo de mi puerta el día anterior. [2] Todo me resultaba tan extraño que **volví a sentir miedo**. [3] Una impresión antigua, semejante a **un aliento de premonición** que intentaba acorralarme. [4] **O quizá voces interiores** cuyo significado se me escapaba. Algo, en fin, [5] que **sólo me producía estupor e irritación**. [6] Sin embargo, **me repetí** una y otra vez que nada estaba sucediendo, que lo único que debía hacer era recuperar mi pasaporte y olvidarme de aquel desdichado asunto. (*EM*, 43)

Después de haberle sido confiscado el pasaporte en la Comisión Central, Ernesto comienza a preocuparse por la trascendencia del suceso. Pocos días más tarde, donde se ubica este pasaje, recibe una llamada que le pide sus datos personales, y que él, como leemos en el fragmento, relaciona con el extravío del pasaporte [1] bajo su estado de desasosiego, que marca sus actuaciones y causa sus desvelos. La serie de preguntas, dudas y especulaciones ([1], [3], [4]) puede crear también duda en el lector sobre el control que tiene el protagonista de la historia

que relata, así como la incompreensión que muestra Ernesto en [5]. El comentario posterior de [6], que busca tranquilizar su ánimo acallando los fantasmas premonitorios, también es susceptible de ser interpretado por el lector como no fidedigno, pues pone en duda la firmeza de sus reflexiones, revelando la inestabilidad de su espíritu. A estas alturas Ernesto nos pone sobre aviso del miedo que caracteriza su manera de ser, además de señalar la importancia del pasado y de que ignora el porqué de la cadena de emociones que le sobrevienen (“sin saber por qué”). El pasaje nos ofrece también la lucha entre cómo experimenta Ernesto su situación (con miedo y sentimientos anticipados) y lo que cree que *debería* experimentar (con tranquilidad y sentido común). El carácter doble de su relato no sólo afecta a las dos familias a las que puede haber pertenecido, sino a las posiciones –la que lee lo sucedido como una experiencia de Ernesto; y la que lo lee como resultado de una crisis nerviosa–, que puede adoptar el lector.

Las dudas y olvidos de Gontrán hacen hincapié en la discrepancia entre su narración y sus actos. Como en el caso de Ernesto, hay también aquí un momento de duda sobre su actuación, aparte de la contradicción entre palabra y acto:

[1] **Todavía no sé por qué me enfurecí.** [2] La nube roja que ME SE pone a veces me cegaba la vista. Le vi turbio, tembloroso, amarillo. Se ACOJONABA contra el muro, y [3] **perdonen el lenguaje.** Entonces fue cuando [4] le HOSTIÉ con furia, [5] **sin saber exactamente lo que hacía.** Porque, o sea: [6] **Puede matarle.** Cayó por la escalera hasta el piso de abajo, sangrando por la boca y la nariz. (PMR, 57)

Recordando una trifulca con Peña, un compañero de trabajo de Gontrán, el protagonista reconoce haberlo provocado (p. 56) y a partir de entonces iniciado un enfrentamiento que acaba en la agresión a Peña. La violencia de Gontrán le hace actuar sin pensar [1], [5], provocándole esa visión que lo “ciega”. En el párrafo observamos varias contradicciones que nos hacen sospechar que su relato tiene una intención que no se corresponde con sus actos. Notemos que la situación actual del relato se establece con ese “Todavía” de [1], en donde reconoce seguir ignorando en el momento de la narración el motivo de su enfado. Como si quisiera eximirse de su culpa –y, por supuesto, dejarlo claro ante sus interlocutores– señala que fue la “nube roja” de [2] la que se le impuso a su razón y lo incentivó a actuar como lo hizo. Esta introducción a su acto violento la entendemos como una especie de *captatio benevolentiae* ante lo que nos confesará después, con el fin de preparar a la audiencia para escuchar un episodio que compromete la moral del protagonista, minimizando así los posibles daños a su imagen, una actitud que delataría su ingenuidad e inconsciencia. A ello se debe también el “perdonen el lenguaje” de [3] que queda invalidado de manera inmediata en cuanto enuncia la secuencia [4], “le HOSTIÉ” con furia, que contiene otra palabra malsonante, por la que esta vez no se excusa. A continuación, quizá sin darse cuenta de las consecuencias que tiene su relato en la fiabilidad del mismo, insiste en que no sabía lo que estaba haciendo [5],

que se agrava cuando él mismo evalúa su propia actuación: “Pude matarle” [6]. A diferencia de lo que ocurría con Ernesto, la violencia de las palabras de Gontrán y, según el pasaje que recogemos, también de sus actos, puede provocar el distanciamiento del lector e incluso la suspensión de la empatía, que censura implícitamente o muestra su desacuerdo con su comportamiento, del modo en que sugiere Caracciolo (2014b: 124).

La duda del personaje sobre su identidad puede proyectar en el lector una reflexión sobre su propia existencia, propiciando la activación de la conciencia. En su obra sobre personajes enajenados en la novelas españolas, Sappi (2009: 185, 186) conecta precisamente la aparición de la duda con la irremediable búsqueda identitaria de todo ser humano:

El carácter complejo de su estatuto semiológico [de los personajes analizados en su obra] traduce una ley inflexible e ineludible, inherente a toda la naturaleza humana: **vivir es buscar perpetuamente la identidad. La tarea de cada uno es la superación de la total incertidumbre**, es decir, del vacío que inevitablemente nos resiste, de la falta de sentido propio de nuestras vidas.

En una interpretación trascendental de la duda humana, lo que comparten el lector de las obras que analiza Sappi y los personajes de las mismas es el ansia por determinar quién es cada uno, el deseo por encontrar un significado a la existencia. La búsqueda emana de la duda, y, también en este trabajo, la duda del personaje se extiende al lector, quien podrá, por una parte, asignar una identidad posible a los personajes con su lectura, dilucidando parte de sus dudas; o por el contrario, podrá asumir su irresuelta incertidumbre como parte intrínseca de la existencia.

4.1.2.4 La oposición del entorno

Al tratar de la presencia del médico y las referencias a los cuadros clínicos de los personajes, ya vimos que había dos posiciones en la novela respecto a sus historias. Tanto *EM* como *PMR* contraponen dos versiones de los acontecimientos narrados por Gontrán y Ernesto: la que ellos defienden que han vivido y la que otros personajes aseguran que es la verídica. Generalmente, la oposición del entorno a las palabras del personaje puede conllevar, por una parte, la atribución de su locura; y por la otra, el intento de imponer otra realidad distinta a la que percibe el personaje:

[1] **Mi mujer me aseguraba** que ella había ido a la Comisión Central, planta novena, acompañada de nuestro amigo Falcone y [2] **allí no tenían noticias mías**. [3] **Yo mismo había ido a aquel edificio** por segunda vez y lo había encontrado “cerrado por reformas”. (*EM*, 52)

Mi amigo Falcone Menéndez me ayudó a tenderme en la cama y Erika mantuvo sobre mi frente un pañuelo mojado. Tauler buscaba en la guía de teléfonos y [1]

mi cabeza parecía querer estallar. [...] [2] **Estaban convencidos de que yo era víctima de alucinaciones sin sentido y que había llegado el momento en que me tratase un psiquiatra.** [3] Querían averiguar quién era Mauren y qué significaban aquellas extrañas palabras Otis, Müller y Abigail. (*EM*, 228)

[1] LOS ENCAPUCHADOS NO EXISTÍAN

[2] NADIE les conocía en aquel INMUEBLE. [3] Los vecinos a quienes preguntó por ellos **le TOMABAN por loco.** ¿Qué dice este demente? ¿Por quién pregunta este tuerto? ¿Quién era? [...]

[4] –Me llamo Gontrán Zaldívar y busco a tres hombres que se cubren la cabeza con una capucha. ¿Sabe usted en qué piso viven?

–¿Yo? [5] **A usted LE FALTA UN TORNILLO,** si no no es posible que ME VENGA con semejante historia. [6] Vamos, **lárguese.** (*PMR*, 313).

Con el fin de tranquilizarse, Ernesto trata en el primero de los pasajes de recoger muestras de que su miedo es infundado. La primera hipótesis que formula el protagonista acerca de la pérdida de su pasaporte es que su padre lo busca para vengarse de sus malas elecciones en la vida. Ante el temor del advenimiento de esa venganza, busca aferrarse a lo que sus amigos y compañera le recomiendan: acudir a la “razón”. Erika y Falcone [1], en el primer pasaje, funcionan de contrapeso de los celos de Ernesto, que se tornan, según ellos, inmotivados [2], pues nadie parece reconocerlo. Por si fuera poco, el protagonista afirma su posterior visita a las instalaciones, que resultaron estar cerradas [3].

La dualidad de actitudes, de Ernesto por una parte, que insiste en la autenticidad de su experiencia, y la de los suyos, que insisten en la evidencia de su falsedad, se reitera en el segundo pasaje. La diferencia es que sus amistades le atribuyen ahora una inestabilidad mental que recomiendan tratar con un especialista [2]. En medio de los desastres que está protagonizando en la guerra, Ernesto se sorprende ante la aparición repentina de su pareja y de sus amigos de París preguntándole por Mauren y los tres soldados que nombra en su relato [3], mientras se da cuenta de que se halla en su piso de la calle Laforet, que comparte con Erika, echado en su cama a causa de un dolor de cabeza [1].

La combinación de varias realidades del personaje (ver 4.2.4), que podríamos considerar en superposición –la de París por encima de la de la guerra, que a su vez se origina a partir de la de París–, puede llevarnos a pensar que el relato de la guerra constituye un sueño o alucinación del personaje.¹³² Este supuesto privilegia la versión de la existencia de Erika sobre la de Gina –para expresarlo en los términos del personaje, quien se debate entre estas dos realidades alrededor de sus parejas–, mientras invalida la versión de Ernesto, que abarca el episodio de la guerra y su propia muerte. También explicaría que Ernesto escogiera a Gina

¹³² Recordemos que en este mismo episodio, un poco antes del pasaje que recogemos, Erika inserta a Mauren en un sueño de Ernesto: “¿Quién es ese Mauren del que hablas en sueños?” (*EM*, 227).

sobre Erika en el momento de su ejecución, pues si consideramos la ejecución como el punto álgido de su inestabilidad mental, Gina es más real para Ernesto que Erika, que va diluyéndose en el recuerdo, como él mismo revela a lo largo de la novela. Otra lectura diferente situaría a ambas realidades, la que encarna Erika, y la que encarna Gina, en el mismo plano existencial –de la experiencia de Ernesto–, sin que una prevalezca sobre la otra, tal como él lo percibe. Ambas realidades aparecen entonces como concebibles, pues han sido concebidas por el personaje. Con la asignación de la locura a Ernesto, podríamos decir que la ambigüedad entre las dos familias quedaría resuelta, y estaríamos haciendo una lectura ‘categorizadora’ (‘categorized reading’; Caracciolo 2016b: 112). Si, por el contrario, consideramos que su duda es existencial, nos quedaríamos con la experiencia del personaje, haciendo una lectura ‘generalizadora’ (‘generalizing reading’, *ibid.*). Desde este punto de vista, ninguna de las dos versiones es más *cierta*, pues ambas se encuentran al mismo nivel experimental, para Ernesto, y ficcional, para el lector. La fiabilidad narrativa, por lo tanto, se aplicaría provechosamente desde las vivencias del personaje, que no pueden someterse a principios de veracidad o falsedad. Ante los dilemas de Ernesto, el lector sólo puede considerarlos como indicaciones de un problema de mayor envergadura que nos presenta la obra, más allá de los problemas concretos del narrador (vid. Miall 2012: 42). La disyuntiva de Ernesto, en este sentido, puede estar al servicio de la situación fragmentaria que supone la participación en una guerra, así como de la ruptura con su pasado y su origen, que lo han marcado desde que vive en París. La conciencia del personaje constituye, de este modo, un espacio en el que el lector puede experimentar lo que el personaje experimenta. El hecho de que la ambivalencia subyazca lo vuelve a acercar, como hemos mencionado más arriba, al género fantástico, donde la incertidumbre del personaje que se traspasa al lector, dejando en suspenso el origen de la irrupción de elementos ajenos al mundo representado en la novela.

El pasaje de Gontrán deja ver el tono tragicómico de la novela, donde la ingenuidad del protagonista [4] se confronta con la hosquedad del entorno, pero sin perder la comicidad ([5], “A usted LE FALTA UN TORNILLO”). No es la primera vez, ni será la última,¹³³ que Gontrán se ve obligado a defender su versión de lo ocurrido ante su entorno [1] [2], con la consecuente presunción de su locura [3] y reacción de rechazo por parte del ambiente [6]. El uso de las mayúsculas en [1], junto a los márgenes centrados, hace resaltar esta secuencia sobre las demás, que también puede afectar a la preeminencia de esta versión sobre la del personaje (ver 4.3.4). A diferencia de lo que pasaba en *EM*, las vivencias de Gontrán son contradichas con mayor ahínco que las de Ernesto, que quedan cuestionadas sin ofrecer una oposición a todas luces.

Pero incluso el interlocutor plural de Gontrán es imaginado por él como opuesto a su versión de los hechos. En muchas ocasiones, el narrador personaje se refiere a ellos en actitud

¹³³ Ver, por ejemplo, las páginas 314-316 de la novela.

desdeñosa,¹³⁴ lo cual puede influir de nuevo en la fiabilidad de su relato y en el carácter persuasorio del mismo. Si quiere convencer a su auditorio, como entendemos a partir de su recurrente expresión “os lo juro”, pero no les muestra respeto, aumentan las posibilidades de que aparezca como un narrador no fidedigno. El narrador construye, por tanto, un narratario que lo ve como no fiable. Así reacciona, por ejemplo, cuando asegura que lo arrestaron sin cargo:

[1] Adivino **vuestros cochinos pensamientos**. [2] **Diréis: Miente**. La policía no se equivoca. [3] Me da igual. [4] **Lo juro por Dios** que la escena fue cierta [5] **y yo inocente**, [6] como luego se. Pero en fin, [7] no quiero adelantarme a la sucesión cronológica de los hechos. [...]. [8] Os da miedo, lo sé. **Sois cobardes** como gallinas. (*PMR*, 54)

Gontrán sitúa a la audiencia automáticamente en su contra [2], lo que implica su suposición de que la reacción natural ante lo que narra es la desconfianza. Por medio de insultos [1], [8] e hipótesis que nunca se explican ni elaboran en la novela [2], el protagonista se enfrenta a su audiencia [3], a la que, por otra parte, sigue tratando de convencer de la autenticidad de su historia [4] y de su inocencia [5]. Con el mecanismo de posponer el relato completo de los acontecimientos [6] y [7], insinuando que en un momento posterior se probará su inocencia, parece autoconferirse el beneficio de la duda. El tratamiento vejatorio a sus receptores recuerda, como hemos apuntado anteriormente, al narrador de *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski, donde el protagonista exhorta a su público a no reírse ni burlarse del discurso que profiere.¹³⁵

Las dos versiones contrapuestas que vemos en ambas novelas son más evidentes cuando hay otros personajes que refutan directamente la historia de Ernesto y de Gontrán. La existencia de dos percepciones confrontadas de la realidad puede ayudar a relativizar el concepto de veracidad de los eventos en la obra, donde todos los personajes encarnan su verdad, por una parte basada en la evidencia observable (el médico y el entorno de los personajes), y por otra en la introspección (los propios personajes). Cuando la versión del personaje aparece contradicha, el lector puede tomar cualquiera de las dos posturas, a nuestro modo de ver dependiendo de la existencia de una cercanía anterior al personaje, que lo haga tomar partido por él y su historia, o por el entorno del personaje.

4.1.2.5 La culpa y la marginación

El último de los rasgos de las narraciones de *EM* y *PMR* que queremos destacar de cara a su fiabilidad tiene que ver con su sentimiento de culpa ligado a la condición de excluidos –

¹³⁴ A ellos los responsabiliza del aislamiento de los pacientes del hospital, haciendo caso omiso de sus verdades: “Os lo aseguro: Vuestra salvación consiste en poner muros a la locura, rejas a la desesperación, alambradas a los aullidos que salen de nuestros vientres PREÑADOS de verdades que gritan en el desierto. Vuestra coartada es que nadie escape” (*PMR*, 118).

¹³⁵ *Vid.* por ejemplo, el inicio del capítulo 6 (Dostoievski 2008: 20, 21), en su versión en inglés.

sociales y familiares— en que ellos mismos se insertan. El recurso a su desgraciado origen puede constituir una estrategia de persuasión que justifique los errores que creen haber cometido. A su vez, la constante referencia a su marginación también puede servir de acicate para despertar la compasión en el lector.

Precisamente en el recurso a la marginalización que aducen los personajes que estudiamos, que emplean la primera persona para dar cuenta de sus desgraciadas vidas y para demostrar la notabilidad de su *caso*, encontramos algunas concomitancias con el género picaresco y con la figura del ‘idiota’ en literatura. Según Eugenia Afinoguénova (1999), el personaje ‘idiota’ se distingue del ‘loco’ porque produce su propio discurso y no está confinado al silencio, de sello foucaultiano, al que es sometido por su comunidad. En su estudio sobre el personaje del ‘idiota’ en la literatura española, la autora establece así su proximidad con el pícaro:

[L]os discursos que estudio se construyen como irónicos y declaran su mensaje sólo *ex contrario*, **reduciendo al absurdo las convenciones que están detrás de las normas de la expresión lingüística aceptadas por la sociedad**. En la tradición nacional española uno puede encontrar muchos ejemplos de este tipo de discurso: **son las narraciones de los pícaros que también hablan en primera persona para presentar una perspectiva marginal y antisocial**. En este contexto, se puede decir que los narradores idiotas están bien arraigados en el suelo español. (Afinoguénova 1999: LVII)

Vinculando las novelas *Manifiesto subnormal* (1970), de Vázquez Montalbán, *El misterio de la cripta embrujada* (1978), de Eduardo Mendoza, e *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986), de Félix de Azúa, Afinoguénova apunta a la función de antihéroos de sus protagonistas. A ello se deben sus peculiaridades lingüísticas, que lo marcan como diferente y van de la mano con su inadaptación social. En las novelas del corpus, la diferencia fundamental entre las narraciones del pícaro y el ‘loco’ radica en que, a pesar de ser susceptibles de considerarse todos no fiables, los esfuerzos del pícaro por convencer al lector de su propósito tienden a carecer del efecto deseado al final de la obra, mientras que los del ‘loco’ pueden causar la comprensión —por compasión— del narrador-protagonista.

Ernesto y Gontrán quieren probar que detrás de la historia que relatan se halla una culpa que en última instancia proviene de la opresión de un padre intransigente. Por consiguiente, entienden la necesidad de su muerte como un castigo por su desobediencia.¹³⁶ Ernesto busca en *EM* explicar que su muerte y el calvario sufrido los meses inmediatamente anteriores provienen de la desobediencia a su padre en la juventud y de haber dejado que Mauren lo

¹³⁶ Ambas novelas tienen en común la presunta implicación de los protagonistas en la muerte de gente inocente (los pueblos en los que hace la guerra Ernesto; el tren de pasajeros objeto de atentado terrorista en el que participa Gontrán); la presencia de tres soldados que los persiguen para pagar su deuda (Otis, Abigail, Müller en el caso de Ernesto; Hidrargiro, Difrágente, Indiviso, en el caso de Gontrán —nótese el carácter jocoso de estos últimos); y la violenta ejecución de ambos al final de la novela. Para el estudio de la intratextualidad en las novelas de Hernández, *vid.* Bergeson (1998b, 1998a).

sustituyera en la guerra. Su constante sentimiento de culpa constituye una parte del castigo, de la deuda ante la que no puede escapar hasta entregar la vida. Así recuerda Ernesto las palabras inculporias pronunciadas un día por su padre: “No es posible huir de nuestro propio destino. Tú eres hijo y nieto de militares. Este abandono te perseguirá siempre” (EM, 232). Al lado de estas palabras se encuentra la muletilla constante en la novela de “estás aquí para pagar tu deuda”,¹³⁷ o las acusaciones de “cobarde”, en boca del padre y de otras figuras autoritarias. También Gontrán asume su culpa a causa del atentado terrorista en el que dice haber participado, pero en mayor medida que Ernesto asume su condición de marginado cuyo único fin es la muerte. La culpa que los corroe puede provocar que sus relatos se adapten a ese fin para tratar de probarla:

Tenía la impresión de ser [1] un náufrago en aquella habitación, [2] **una persona tan deleznable que sólo merecía ser castigada**. (EM, 49)

[1] Me siento responsable de aquella muerte y [2] **veo con claridad**¹³⁸ que ésta es la razón por la que Otis, Müller y Abigail me han arrancado de mi casa de la calle Laforet. [3] Mauren es un bumerán lanzado al espacio y ahora vuelve a mí, me golpea, quiere acabar conmigo. [4] Es la maldición de mi padre en su lecho de muerte, sus ojos clavados en mí, su voz reseca por la agonía y su mano temblorosa apartándome con asco. [5] Vete, cobarde. Fuera de mi vista. (EM, 100)

[1] **Era oveja negra, hermano de Caín**. Hundido en el asiento sentí vergüenza de mí mismo, la seguridad de que [2] **cualquiera que fuese la acusación que me hicieran, sería INCAPAZ DE DEFENDERME**. [3a] Mi nombre, [4] cabrones que sois felices e inocentes siempre, [3b] no era Zaldívar Miedes, sino **Basura de Corralejos**, barrizal, material de derribo. [5] ME SENTÍA CULPABLE (PMR, 59)

Precisaba, **como el aire para respirar, el ser condenado a morir** bajo el impacto de las balas, sentado en la silla del fusilamiento. (PMR, 168)

Los personajes esperan ser justamente castigados ([2] del primer pasaje), para dar fin a su situación de extravío ([1] en el mismo pasaje), e incluso anhelan el alivio que les traerá la muerte (pasaje último, donde Gontrán dice necesitar su condena “como el aire para respirar”). La imagen que ellos tienen de sí mismos como “cobarde[s]” ([5] del segundo fragmento), o “hermano[s] de Caín” ([1] del tercer fragmento) provoca que consideren sus desgracias como

¹³⁷ Cfr. lo que exclama Ernesto en el límite de su desesperación, uniendo locura y culpa: “Estoy volviéndome loco. Llevo dentro de mí una maldición. Un moribundo que no quiere que le bese, que no necesita que yo le pida perdón” (EM, 247).

¹³⁸ Ernesto usa contantemente el verbo “ver” en su relato con varias acepciones simultáneas, como “captar con la vista”, “recordar” o “imaginar”. Analizaremos los usos de los verbos de percepción en las tres novelas en 4.3.1.

esperadas ([2] del tercer pasaje). El padre ([4] del segundo pasaje) y el origen ([4] del tercero) los han marcado hasta sustituir su nombre por lo más bajo ([3a], [3b] del tercer pasaje). Con estas pautas comprende Ernesto su historia ([1], [2] y [3] del segundo pasaje), a partir de la culpa por haber dejado a Mauren, su amigo de la infancia, morir en ultramar reemplazándolo. Aunque ambos aceptan de manera determinista el sino que creen haberles tocado y anhelan purgar sus penas, notamos en Gontrán una nueva reacción ofensiva hacia sus receptores, como vemos en [4] del tercer pasaje: “cabrones que sois felices e inocentes siempre”, que puede jugar en contra de su fiabilidad narrativa, como ya hemos comentado más arriba.

A partir de los indicios que hemos analizado en este apartado, podemos discutir si la falta de fiabilidad es la única lectura posible para darle sentido a las incoherencias de *EM* y *PMR*. Como señalábamos al principio de este apartado, Yacobi (2000: 713, 714) distingue varias opciones que baraja el lector para “integrar” las incoherencias que halla en el texto.¹³⁹ Según su clasificación, las incoherencias que hallamos en la narración de Ernesto las insertamos en un marco funcional y perspectivístico. Funcional, porque la discrepancia entre sus palabras y sus actos las asociamos a la experiencia de alienación que sufre progresivamente. Sus incoherencias caracterizan, desde nuestra lectura, a una mente que se debate en un dilema existencial. Pero el lector también puede recurrir a un mecanismo perspectivístico que enfrentaría su perspectiva con la de Ernesto. Según hemos podido mostrar, las incoherencias de la novela se explican por medio de normas internas de la obra, que puede tener que ver con las consecuencias en el ser humano de una guerra, en una lectura ‘generalizadora’ (Caracciolo 2016b: 111), esto es, si dejamos de lado la posible locura del personaje y lo tomamos de manera global, consideramos la novela como un alegato a la paz;¹⁴⁰ los pesares de la emigración, provenientes de una mirada profunda al exilio; o los sufrimientos de un hombre como una invitación a reflexionar sobre el devenir humano y su único fin cierto.

Las discrepancias que encontramos en la narración de Gontrán las explicamos según los criterios mencionados (funcional y perspectivístico), y también genérico, porque ciertas partes del texto pueden leerse como parodia donde lo grotesco tiene cabida de manera natural, y la manera de hablar de Gontrán, salpicada de asociaciones y derivaciones de palabras, dotan de un carácter lúdico, e incluso risible, a muchos pasajes. No obstante, si sólo tomáramos el

¹³⁹ Recordemos que Yacobi identifica varios tipos de estrategias: genéticas, cuando la incongruencia tiene que ver con la edición del texto; genéricas, cuando acude al género al que pertenece el texto para explicar la incongruencia (como una mentira en una novela de detectives); existenciales, cuando tiene que ver con las normas que impone el mundo que crea el propio texto; funcionales, cuando lo explican fines estéticos, temáticas o de persuasión; y por último, una estrategia perspectivística, donde Yacobi incluye al narrador no fidedigno, a quien el lector le atribuye cualidades que sirven a fines temáticos y psicológicos determinados.

¹⁴⁰ Así considera su novela el propio autor en una entrevista (González del Valle 1977); mientras Alicia Ramos (1982: 165) señala que la guerra es el tema *principal* de la novela, como declara en la presentación de la novelística del autor. Recordemos además el párrafo paratextual final (en la primera edición, de 1975) e inicial (en la segunda edición, de 1982, en la tercera, de 1988 y en la última, de 2012) donde el autor explica el carácter antibelicista de la obra. El cambio de lugar del párrafo, que pasa del final de la obra al principio, nos parece sugerente a este respecto, pues sólo afecta a la lectura de la obra en el primer caso, lo que podría haber motivado su nueva colocación, que se mantiene en la última edición, de 2012.

criterio genérico para explicar las incoherencias, reduciríamos la novela a una única interpretación y sentido. Al igual que ocurría con *EM*, las incongruencias de *PMR* pueden servir para reflexionar acerca de la existencia de la institución psiquiátrica; así como constituir una denuncia sobre la situación de los internos de un sanatorio mental; o el mismo cuestionamiento de la enfermedad mental. La falta de fiabilidad en las novelas estudiadas responde a los fines de mostrar el funcionamiento de una conciencia alienada por el sufrimiento que busca resaltar sus contradicciones y problemas. Ernesto y Gontrán expresan vivencias y sentimientos en sus narraciones que son refutadas por otros personajes, y que ellos mismos tienen dificultades para explicar y comprender. Es fácil percibirlos como narradores no fiables a partir de los atributos que conforman sus narraciones. Pero la lectura no fiable –que puede estar vinculada a la asignación de su locura– puede complementarse o supeditarse a otra lectura que los considera personajes perdidos en un mundo que no entienden.

4.1.2.6 Lo “verdadero” de la experiencia de los personajes

Parte de lo intrincado de tratar de la fiabilidad de las narraciones homodiegéticas de nuestro corpus es el concepto de objetividad que implica la confianza en un narrador. En primer lugar, para juzgar la fidelidad a los eventos narrados tendríamos que considerar “hechos” (siempre en el terreno ficcional) a los episodios de las historias que se cuentan en las novelas, lo cual no resulta viable si tenemos en cuenta la lectura problemática de la experiencia perceptiva e introspectiva de los personajes (ver 4.3.1). En segundo lugar, el término “fidelidad” presupone que existe un grado cero por el cual puede relatarse de manera totalmente fiel a la realidad ficcional (vid. Nünning 1999: 63-64). Si la fidelidad a los eventos narrados no puede refrendarse, ¿significa eso que la historia de Gontrán y Ernesto queda impugnada en las obras? Queremos argüir que, antes al contrario, al mostrar sus contradicciones y limitaciones, la experiencia de los personajes se impone sobre la evaluación del lector acerca de su carácter verosímil e incluso coherente.¹⁴¹ Para comprender la experiencia del personaje, el lector adopta su posición y activa su conciencia, que le ofrece la posibilidad de experimentar los propios conflictos del personaje, aunque no los resuelva (vid. Miall 2012). En lo referente a los eventos narrados, los narradores personajes asumen que su experiencia es “verdadera” por definición, contraria a la que sostiene su entorno:

Estoy enfermo –murmuré. [1] Y al hacerlo **sabía que estaba mintiendo**, que había cedido no sólo a los ruegos de Erika y de Falcone Menéndez, sino también a mi propia cobardía. [2] **Porque en el fondo de mi corazón sabía que David era algo tan verdadero como el centinela al que apuñalé frente al canal.** Porque la voz de Mauren me llamaba desde su tumba y mi padre, sumergido en su catafalco de piedra, también me gritaba por las noches. (*EM*, 231)

¹⁴¹ En consonancia con esta lectura, los dos protagonistas –que se han quejado durante toda la novela de su miserable existencia y la incomprensión de los suyos–, declaran al final de su vida: “a nadie guardo rencor” (*EM*: 318; *PMR*: 334).

[1] Os lo juro: Aunque **todo el mundo diga que es mentira** y [2] **que yo estoy loco**, aquellas escenas han sucedido. [3] **ME SUCEDIERON A MÍ.** (*PMR*, 53)

Los dos fragmentos nos retrotraen a la contraposición entre la experiencia del personaje y la observada por su entorno. Es desde la experiencia del personaje desde donde se construye la idea de “verdadero” y “falso”, siendo “verdadero” lo que el personaje vive ([2] del primer fragmento y [3] del segundo), y “falso” lo que va en contra de su experiencia ([1] de ambos pasajes). La locura que menciona Gontrán en [2] del segundo pasaje es, curiosamente, una etiqueta determinada por “todo el mundo”, asociada a la mentira [1], y opuesta a la experiencia del personaje.

En su estudio de la tercera de las novelas, *LIN*, Cabrera (1978: 181) argumenta, a este respecto, que las ‘realidades’ de la historia de Walia difieren de la realidad que posee el lector:

[L]a realidad, *por separado*, contenida tanto en la acción del presente como en la del pasado, le afecta menos [al lector] al ser que la realidad imaginada que resulta *conjuntamente*, no sólo de la asociación de hechos que jamás sucedieron, pero que por la desesperación anímica del personaje aparecen en su mente **como destellos dolorosos que emanan de su angustia vital**. En síntesis, la imaginación resulta ser más dolorosa, más real para Walia que la realidad misma. Tanto es así que **el lector sentirá menos el dolor de Walia en el laboratorio, cuando vive el presente [...] que en el hospicio cuando le tortura su mente** con la asociación imaginaria.

Aunque no comulgamos con la estricta distinción de Cabrera entre la “realidad imaginada” y la “realidad” de Walia, que no se delimitan en la novela, sí concordamos con su idea de que el lector tiende a identificarse más fácilmente con Walia –esto es, a activar su conciencia– cuando entiende qué percepciones afectan más al personaje, sean del origen que sean.¹⁴² La aseveración de Cabrera redundante en la oposición de veracidad y falsedad de los eventos narrados que se desprende de las tres obras, puesto que el lector adoptará una u otra según las considere ajustadas a la realidad del protagonista. Por eso, aunque las cuestiones sobre la falta de fiabilidad afectan a las narraciones homodieéticas, la oposición entre “verdad” y “falsedad” de su experiencia está también presente en *LIN*. Así, el narrador heterodieético relata los eventos que atañen a Walia, indicando ocasionalmente su procedencia mental (como la pesadilla en el hospital italiano, p. 161 y ss.). Sin embargo, otros personajes juzgan la historia de Walia como falseada, principalmente su psiquiatra y el jurisconsulto ante el que presta declaración (*vid.* p. 168 y ss.). En el ámbito clínico, el psiquiatra Grimaldi insiste

¹⁴² Esta propuesta encaja con la de Miall, que tratamos más arriba, por la que el lector se identifica con las dudas del personaje en una narración no fiable, al margen de que el evento hubiera tenido lugar en la realidad empírica del personaje o no.

constantemente en la calidad fabricada de las historias de la protagonista, a quien le asegura que debe borrarlas de su mente y a las que tilda de “mentira”.

–[1] Todo es una pesadilla, **olvídelo**– dio el profesor Grimaldi. [2] **Una voz que nadie oye no es persona, ni objeto, ni realidad digna de tenerse en cuenta.** (...) Todo es parte de una figuración que se volatiliza en el tiempo. **Es mentira, mentira**, repítaselo a usted misma.

[3] MENTIRA
MENTIRA
MENTIRA

[4] Mentira el jurisconsulto haciendo girar su cabeza hacia la joven Eichmenah. Mentira el ligero titubeo antes de hablar: es cierto, lleva usted razón, señora Directora. Recapitularé los hechos en una breve síntesis. (*LIN*, 171)

Este pasaje nos recuerda lo que ya hemos visto en las dos novelas anteriores, esto es, que la experiencia no cotejable con otras, no escuchada por nadie [2], no es tenida en consideración y debe ser rechazada [1]. Según las palabras del psiquiatra, la experiencia que no puede ser compartida despierta sospechas de su falsedad [2], de lo que deducimos que sólo su carácter observable la haría “verdadera” y por tanto creíble, fiable. Entendemos la secuencia que se inicia en [3] como la interiorización del mensaje de Grimaldi, donde Walia niega todo lo que está viviendo en ese momento –a saber, la acusación del jurisconsulto sobre sus supuestos crímenes al lado de Ilse– [4] y considera falso. La “mentira” (siguiendo el término de la propia novela) está presente de una forma textual muy parecida en la historia de la muchacha desde el delicado momento del ingreso en el colegio de Laboe junto a su padre (en el capítulo 5 de la primera parte de *LIN*). Ahora es el discurso de su progenitor el que no tiene correspondencia “real” para Walia, quien focaliza en la escena:

“[1] Vas a un magnífico colegio, no a un reformatorio, **créeme**. Hans no es tan cruel como para llevarte a un horrible lugar donde no seas feliz. Me costará mis buenos dineros, pero al fin lo daré por bien empleado. [...] [2] No sabes cuánto me duele esta separación...”

[3] MENTIRA
MENTIRA
MENTIRA

[4] **Walia apretaba los dientes mentira**, no quiero habituarme a vivir en ninguna parte mentira. Es mentira que en Kiel vaya a vivir mejor que aquí. Mentira yo iré a verte. Mentira no te conviene esta sucia taberna. Mentira te escribiré, te llevaré cosas mentira, te lo prometo mentira. (*LIN*, 81, 82)

La traición del padre y la sensación de abandono forman parte de la experiencia vital de la protagonista, hasta el punto de que podríamos considerar este pasaje como uno de los cruciales en la novela, pues en él tiene lugar la separación paternofilial que tanto marcará a

Walia. Los intentos de persuasión de Hans mediante [1] y [2] no sólo no surten efecto en la joven, sino que avivan su ira, expresada aquí en las secuencias de pensamiento indirecto libre de [3] y [4], donde la “mentira” percibida por la protagonista dota de sentido la escena. Nótese la reiteración de las tres palabras en columna y mayúsculas, destacando gráficamente sobre el resto del texto, que ya vimos en el anterior pasaje, si bien es en este momento de la novela cuando aparecen por vez primera (ver 4.3.4.1).

En *LIN* tenemos, entonces, referencias dispares a lo “verdadero” y lo “falso”, porque surgen tanto de la propia Walia –cuando le reprocha al padre–, como por imposición, en el contexto terapéutico de Grimaldi. Una tercera referencia que complica la consideración de la historia de Walia como real o imaginaria es el episodio de su declaración ante el jurisconsulto, a partir de su supuesta complicidad con su amiga Ilse en los crímenes en el reformatorio de Laboe:

Walia se estremeció e intentó defenderse, pero la directora intervino: [1] **silencio**, [2] **nadie creerá en su inocencia**, silencio, nadie, nadie, nadie, nadie, no la creo, no la cree el señor jurisconsulto, [3] **es usted culpable**. [4] En efecto –dijo el abogado–. **No la creo en absoluto**. Usted tenía preparado todo el plan. ¿Cuál era éste? (*LIN*, 173)

Después de empezar a contar su historia a Grimaldi, Walia se sume en la historia del entierro de Karl, el niño al que cree haber matado en un descuido cuando vivía en Holanda. Antes del entierro, Walia es acusada formalmente ante un abogado que no la deja defenderse y que aporta otra versión distinta a la que defiende la protagonista, donde su versión –la que le cuenta a Grimaldi– no tiene relevancia. La directora del internado refuta, como antes Grimaldi, la versión de Walia imponiéndole silencio [1] y mostrándole su oposición pública y culpabilidad previa [2], [3], que se corrobora con la intervención del jurisconsulto [4]. La experiencia de la protagonista es así negada doblemente: por Grimaldi, que desaprueba el relato de Walia; por el jurisconsulto, que ofrece una versión alternativa al relato de Walia y rechaza el relato que propone Grimaldi. La presencia de dos posturas contradictorias invitan al lector a posicionarse: ¿concuera con Grimaldi en que la historia de Ilse surge de sus miedos internos, o comparte las acusaciones del abogado? En pasajes como los que recogemos, donde predomina la focalización interna, las referencias a la verdad de la historia funcionan como una invitación al lector a posicionarse y tomar parte activamente a partir de la experiencia expresada, entre otras cosas atribuyéndole una conciencia al personaje.

Tanto la oposición de la “verdad” y la “mentira” en las novelas como la falta de fiabilidad del relato homodiegético, pueden ser considerados como técnicas que resaltan la preeminencia de la percepción del personaje, lo cual puede facilitar la activación de su conciencia si hay coincidencias con esa percepción, esto es, si el lector se acerca por simulación a la experiencia perceptual. Sobre la perspectiva del personaje y la simulación del lector dice Caracciolo (2014b: 104):

The problem with the idea that readers *adopt* the character's perspective is that it can seem to reify the character's experience by presenting it as an object that pre-exists the reader's interaction with the text. On the contrary, I would argue that **the character's perspective can only be simulated, or rather enacted, by the reader while reading.**

La simulación se lleva a cabo, por tanto, a través del encuentro de experiencias pasadas del lector y las ofrecidas por el texto, pero teniendo en cuenta que la experiencia no se encuentra como objeto observable en el mismo, sino que se infiere y se atribuye a partir de cómo damos sentido a lo que nos dicen los propios personajes y la narración. En el caso de *LIN*, el lector puede tomar al menos tres posiciones, dos que implican una simulación de lo que ocurre en la novela, y una autónoma. En primer lugar, el lector puede adoptar la posición representada por Grimaldi, que considera a Walia como una enferma mental cuya historia tiene una explicación clínica. En segundo lugar, el lector puede optar por la postura del jurisconsulto, y considerar la historia como un engaño de la joven, cuyo alcance aún no ha aparecido en la obra ni ha sido descubierto en su lectura. En tercer lugar, el lector puede asociar ambas "mentiras" a 1) un intento de influir sobre la joven por parte de las instituciones psiquiátricas (Grimaldi), hipótesis que se confirmaría en el episodio posterior del rapto de Walia por parte del psiquiatra; o 2) a la respuesta inconsciente de la joven a sus miedos, donde las imágenes del jurisconsulto la acusan de los crímenes que ella misma se inculpa y los exacerbaban. En ambos casos, la experiencia de Walia no es reconocida por su entorno, lo cual puede despertar en el lector empatía, activando la conciencia de la protagonista, o compasión, que impediría tal activación.

Algo similar a *LIN* ocurre en *PMR*, cuando Gontrán informa ante el rudimentario tribunal que lo juzga, que las personas implicadas en el supuesto atentado rebaten su historia. Es decir, tras haber tenido que persuadirles de su participación en un atentado terrorista (por el cual merecía la muerte que solicita al rey, título de la obra), Gontrán se ve ahora obligado a convencerles de lo contrario, esto es, probar la *veracidad* de la falsedad del atentado:

—No se ría de mí, CORONEL —protesta débilmente Gontrán, al comprobar la irónica risa del DUQUE.

—¿Cómo no quiere que me CARCAJEE EN SUS MORROS? [1] **¿Es que acaso pretende hacernos TRAGAR LA BOLA de que no existía ese Raúl**, ni esos famosos encapuchados que usted, y sólo usted, se HA SACADO DE LA MANGA para cargarles a otros EL MOCHUELO? [2] **Usted los inventa, usted los hace desaparecer, ¿y qué más? Seguro que todos esos SEÑORES no existían, ¿verdad?**

—[3] **¿Tiene que creerme, don Alberto!** —grita Zaldívar—. Y vosotros, ¿tampoco me creéis?

CHOMIN Y MANCOPENA deniegan con la cabeza en actitud de autómatas mudos. (*PMR*, 311)

En una de las vistas del juicio de Gontrán ante el llamado “duque” de Aosta, el protagonista manifiesta que algunos de los personajes de su historia parecen no haber existido, suscitando la agresiva reacción del coronel [1], por lo que considera un intento de eludir su responsabilidad en los hechos. En [2] hay una implícita referencia a la narración de Gontrán como invención que le permitiría alterar la historia *ad libitum*. Curiosamente, la expresión de Gontrán en [3] se usa de nuevo para recalcar la veracidad de su historia, pero ahora referida a la falsedad de unos hechos que antes defendía como ciertos.

Hemos visto que la falta de fiabilidad entendida como discrepancia entre la narración y la historia tiene lugar en las novelas analizadas cuando los narradores personajes se contradicen, insisten en su origen desgraciado para reforzar la veracidad de sus historias, o dudan de su capacidad de contar. Pero también hemos destacado que los problemas que revelan estos narradores no piden necesariamente ser resueltos por el lector, sino experimentados (Miall 2012: 44), ya que es mediante la cercanía entre los sentimientos del narrador personaje y los del lector como se profundiza en la comprensión de un texto literario. Dice Miall:

[T]he present feeling for the problem that has arisen from the discourse of the unreliable narrator is located within the sphere of a pre-existent feeling; it is placed in a class of felt experiences already endowed with a larger significance. (Miall 2012: 43)

El sentimiento que despierta el discurso del narrador no fiable apela a sentimientos que también tiene el lector, lo que vincula a Miall con los postulados de Caracciolo. La búsqueda y hallazgo de un sentimiento análogo al que expresa el narrador puede desembocar en que el lector sienta o no afinidad con el personaje. En caso de que así sea, la conciencia del narrador homodiegético tendrá más posibilidades de activarse que si el lector no siente afinidad por la conciencia que observa a partir de las experiencias relatadas por él.¹⁴³ Además, al evaluar la fiabilidad de un narrador, el fondo experiencial del lector puede verse afectado en el nivel de las experiencias socioculturales, donde se asimilan las reacciones morales, la comprensión narrativa y las interpretaciones literarias (Caracciolo 2014b: 70). Si esto ocurre, las novelas que analizamos permitirían al lector reflexionar sobre cuestiones éticas (el falso testimonio), culturales (la historia de un enfermo mental, la institución psiquiátrica, la atención a los enfermos) o de narración (el impacto en el lector de la narración homodiegética, las lecturas complementarias que permiten las palabras del narrador).

¹⁴³ Esta afirmación recuerda la idea iseriana de que lo importante para un lector es lo que hace la literatura, y no lo que significa (Iser 1978: 53): “What is important to readers and critics is what literature does and not what it means”.

En esta sección hemos querido discutir que las incoherencias, olvidos, dudas, omisiones o versiones de la misma historia que sostienen otros personajes permiten al lector cuestionar la validez de la oposición de “verdad” y “falsedad” en relación a la experiencia del protagonista y en relación a la locura que se les asigna. Aunque Eder (2006: 70) considera que la fiabilidad narratorial es una de las condiciones que facilitan el acercamiento entre lector y personaje, y la no fiabilidad la obstaculiza, puede haber una afinidad si el lector siente cercanía con él de otras maneras, como la marginalización o el reconocimiento de sus limitaciones que describen ambos narradores. Por eso, cuando el lector aprecia contradicciones en el comportamiento del personaje o conflicto con las normas de la realidad extraliteraria, la reacción puede ser de cercanía o de distanciamiento. En el primer caso, por medio de la empatía o compasión hacia el personaje, el lector entenderá que la atribución de la locura se explica por su penosa experiencia, mientras en el segundo caso, de distanciamiento, la locura funcionará como explicación de las incongruencias de la narración.

También hemos querido reflexionar en este apartado sobre la situación de un narrador que devalúa su estatus narrativo mediante la admisión de sus limitaciones narrativas, porque el lenguaje le resulta insuficiente para comunicar, porque su memoria le falla, o porque su narración mezcla varios episodios de distinta procedencia. Las realidades que transmiten Ernesto y Gontrán en sus relatos pertenecen a sus impresiones experienciales, que chocan con otras impresiones procedentes del entorno de ambos y con indicios textuales que lo llevan a desconfiar del narrador. Su vacilación afecta así a su posición narratorial. La duda del narrador también afecta al lector, provocándole el cuestionamiento acerca de qué partes de la historia que relatan los narradores corresponde a la ‘realidad’ y cuáles a la ‘ficción’, sea ésta ocasionada por su mentada enfermedad mental o porque lo ha imaginado.

4.2 La temporalidad experimentada

Como señalábamos en el capítulo anterior (ver 3.1.2), la temporalidad de las tres novelas del corpus muestra anacronías, especialmente analepsis o saltos al pasado, si seguimos la nomenclatura de Genette (1989: 91). El pasado de los personajes es fundamental para entender su situación presente, porque la historia que cuentan proviene de los acontecimientos que les ocurrieron anteriormente. Si bien hay indicaciones ocasionales en las tres novelas de que lo narrado pertenece al pasado de los personajes, no siempre ocurre así, y la alternancia abrupta o apenas imperceptible de distintos momentos en la obra puede afectar la lectura de los mismos, pues quiebra la frontera entre presente y pasado, pero también entre lo que constituye un recuerdo del protagonista o un pensamiento momentáneo, una alucinación o un sueño. La experiencia de los personajes abarca todas las posibilidades, y las consecuencias de una lectura desorientadora pueden redundar en que la conciencia del personaje se atribuya, pero no se active. En este apartado veremos que la disposición de los acontecimientos –en el sentido de ‘escenas’ o ‘situaciones’– narrados constituye una estrategia que muestra la

experiencia de los protagonistas, cuyas percepciones, recuerdos o vivencias aparecen en la narración del modo en que los experimentan.

La falta de límites entre tiempos y espacios en la literatura de Hernández es considerada por críticos como González del Valle (2007: 134, 135) como uno de sus rasgos definitorios. El propio novelista denomina a este fenómeno “intercomunicación narrativa multidimensional” (González del Valle 1977: 106):¹⁴⁴

[L]a realidad literaria (una “suprarrealidad”) no se identifica en mis códigos con un personaje determinado, sino que, por el contrario, se completa y afirma con la participación de hechos e ideas interpersonales, fuera del espacio y más allá de cualquier limitación temporal. [...] Quiero escribir sin presente ni pasado, necesitamos escenarios sin límites, ni siquiera históricos, y, como ya demostró brillante, aunque parcialmente, Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, que la voz de los que no existen ya se oiga y sintamos sus movimientos en nuestro lecho.

La comunión de personajes y “realidades” es para Hernández un componente clave en su narrativa. Esta amalgama entraña la ruptura de –o no sujeción a– las marcas temporales o espaciales que restrinjan la posibilidad de expresar ese mundo total donde todas las voces, incluidas las “de los que no existen” tengan su lugar en la narración.

Los cambios de tiempo en las novelas pueden sugerir recuerdos espontáneos, memorias traumáticas o combinaciones de vivencias que no distinguen entre el recuerdo o la imaginación. Caracciolo reconoce (2011: 7; 2014b: 58) cinco “regiones” (“regions”) de experiencia en el fondo experiencial de un individuo (ver 2.5), desde el corpóreo, que es el extremo más concreto, donde se ubican las experiencias perceptuales y emocionales; al sociocultural, el otro extremo de la experiencia más abstracta, donde encontramos las experiencias cognitivas como la memoria y el lenguaje. En las novelas veremos que algunas de estas regiones invadirán el espacio de otras y quedarán sin distinguir, lo que afectará a la lectura ambivalente de los episodios narrados. Nos detendremos en primer lugar en las analepsis o saltos al pasado, algunas de las cuales no son reconocibles porque su presentación se fusiona con otras experiencias del personaje, como la imaginación. También analizaremos algunos pasajes repetidos en las novelas, a pesar de que sólo hayan pasado una vez en la historia, porque consideramos que traen a la narración situaciones significativas para los protagonistas. Menos frecuentes son las prolepsis o saltos al futuro, pero veremos algún caso que puede crear incompreensión en el lector por falta de claridad en las referencias. Otro de nuestros focos de interés es la silepsis o “simultaneización de lo no simultáneo” (Lang 2006:

¹⁴⁴ Muestra de su temprana convicción es su primera obra, como revela el estudio de Ruiz-Avilés (1987: 8-77; 2000: 13-62) *Presentimiento de lobos*: La “intercomunicación narrativa multidimensional”, que se centra en este fenómeno. También González del Valle (1980b) lo estudiará en la novela hernandiana *Algo está ocurriendo aquí*, de 1976.

33), donde las diferentes realidades o “mundos ontológicos” (Grabe 2006) del personaje se disponen al mismo nivel. Por último, examinaremos escenas de combinación sin indicaciones en la narración de estas realidades, así como momentos no ubicables temporalmente, y episodios oníricos.

Genette (1989: 89) define las anacronías como distorsiones temporales que suceden cuando el tiempo del relato no se corresponde con el de la historia, esto es, cuando se altera la cronología de los hechos tal como se supone que sucedieron. Pero la narración de las novelas de nuestro corpus no siempre relata acontecimientos, y no siempre los reconocemos claramente como tales. ¿Podemos, entonces, hablar de anacronías si no son sometidas a criterios de medición temporal? ¿Qué ocurre, por ejemplo, en los episodios que contienen elementos oníricos en las novelas, donde no existen los límites espaciotemporales? A partir de estas novelas, podemos constatar que la discordancia entre relato e historia no responde necesariamente a una anomalía narrativa, como sugiere Genette. Por el contrario, argumentaremos que conforma el modo (experiencial) en que los protagonistas perciben su entorno.

Algo que puede resultar llamativo en las tres novelas es la escasez de referencias temporales.¹⁴⁵ Las fechas aparecen en contadas ocasiones y los narradores no registran las indicaciones de acontecimientos relevantes. El lector se ve obligado entonces a servirse de otras indicaciones referidas a los mundos ontológicos en que se mueve el personaje. Por eso, en lugar de momentos de la historia, podemos hablar de mundos ontológicos, circunstancias o episodios diferentes de la experiencia expresada en la narración. En este sentido, vemos en las novelas una “ruptura de la linealidad” (Villanueva 1994: 42-45), que introduce una duración de tipo mental¹⁴⁶ de los acontecimientos, tal como la perciben los personajes de una novela, lo que puede implicar la fusión de pasado en el presente. Veremos seguidamente (en 4.2.1) cómo el presente se emplea junto con el pretérito para narrar acontecimientos pasados y presentes.

Como decíamos en el capítulo 3, los momentos distintos que reconocemos en el relato de las novelas los agrupamos en dos principales en la novela heterodiegética (*LIN*), y tres principales en las autodiegéticas (*EM*, *PMR*). Concretamente, hay un pasado reciente y otro remoto en *LIN*, mientras que *EM*, *PMR* muestran un presente narrativo, un pasado reciente y otro remoto. En *LIN* la historia principal de la novela corresponde al momento en que Walia vive en Holanda, trabaja en los laboratorios de Uppertom con Horiot Everett y huye posteriormente a Italia, donde es internada en un hospital psiquiátrico. También es el

¹⁴⁵ Ante la falta de marcas temporales, en *LIN* se recurre al tiempo verbal del imperfecto, tiempo de permanencia en un pasado impreciso; mientras que *EM* y *PMR* recurren en muchas ocasiones al ya mencionado presente histórico. En las tres novelas encontramos muchas expresiones temporales del tipo “durante” o “al + infinitivo”; “cuando + indefinido”, que sustituyen a la indicación concreta de una fecha o tiempo determinado.

¹⁴⁶ Valles Calatrava (2008: 206) recoge la etiqueta de Jean Onimus de “duración íntima” para un tipo de narración con un tiempo “psicológico o vivido”.

momento en que piensa reunirse con su amiga Ilse, de viaje por Finlandia, encuentro que nunca tiene lugar. El pasado remoto lo constituye su infancia, primero en Hamburgo y después en el colegio de Laboe. El “relato primero” (Genette 1989: 104) de *EM*, o historia principal desde las que ocurren las anacronías corresponde a un momento póstumo, desde el que Ernesto narra lo acontecido. Su pasado reciente lo ubicamos en la época que abre la novela, cuando vive en París con Erika, y entrega su pasaporte en una Comisión Central, donde supuestamente le queda confiscado. Además, reconocemos el pasado remoto de su infancia en Sava y el pasado reciente de sus vivencias bélicas. Por su parte, el presente de *PMR* se ubica en el hospital desde donde Gontrán narra su devenir diario y presta declaración ante varios de sus compañeros en un juicio orquestado por él. Su pasado remoto corresponde a la infancia en Corralejos y en distintos orfanatos, mientras el pasado reciente de Gontrán lo constituye la época de su detención y tortura a partir de su participación en un acto terrorista – que otros personajes consideran accidente de tráfico–, y su posterior ingreso en el hospital.

En las tres novelas se combinan, como veremos, elementos procedentes de todos los mundos ontológicos del personaje. Pero también hay algunos saltos anticipatorios o prolepsis en las novelas autodiegéticas, donde corroboran los sentimientos de su pasado yo o se distancian de ellos. Al hablar de alteración del orden, estamos suponiendo un orden potencial o preestablecido hacia el cual debería tender toda narración en relación a la historia que cuenta. Por eso, al estudiar las anacronías en la obra de Proust, el mismo Genette (1989: 92) admite que la mención a una “discordancia” entre los tiempos de relato e historia presupone la posibilidad de una concordancia completa que sólo es teórica. Sin embargo, consideramos que la temporalidad de cada novela se explica en función de la experiencia expresada. Como sostiene Herman (2009: 133) acerca del orden temporal en narrativa, cada obra literaria propone su propia canonicidad, y los saltos temporales responden consecuentemente a un modo determinado de ver el mundo representado en la novela. La estructura temporal de una obra la vemos así como evocación del impacto de los hechos narrados en los personajes que la pueblan (vid. Herman 2009: 134). Como en estas novelas hay ambigüedades respecto al carácter imaginario o vivido de algunas partes de la historia, el lector va a tener que recurrir a otra experiencia ajena a su mundo real, y acudir a la experiencia literaria, como la del fantástico o la ciencia ficción. Ello ayudaría a dar sentido a ciertos acontecimientos que no podrían interpretarse a partir del ambiente realista del que parten las novelas, pues las ciudades en las que viven los personajes y las actividades que llevan a cabo son susceptibles, en este sentido, de ser familiares para el lector. Es lo que Jan Alber (2012: 174-191) llama elementos ‘no naturales’ (‘unnatural’) de una obra literaria, los que no pueden ser fácilmente interpretados mediante parámetros tomados del mundo extraliterario. El estudioso propone al lector acudir a otros géneros para extraer su conocimiento de otros mundos posibles en la literatura.

Precisamente el hecho de que las novelas no siempre respondan a un modelo de temporalidad reconocible en el mundo extraliterario permite el uso de estrategias que estudiosos como Lang

(2006: 22) y Meyer-Minnemann (2006: 54) llaman “paradójicas”. Una narración paradójica es, en su obra, aquella que atenta contra una serie de oposiciones que definen la *doxa* narrativa, es decir, la concepción determinada que se tiene de la narración en un momento de la historia. En este tipo de narraciones, las fronteras pierden su función y se anulan o transgreden, produciendo un efecto chocante. Se considera paradójico, por ejemplo, un relato donde el autor apareciera también como uno de los personajes (caso célebre de *Niebla* de Unamuno); o donde los personajes pertenecientes a distintos tiempos de la historia se entremezclaran. Estas estrategias anulan la diferencia entre historia y discurso; o la distinción entre los componentes que integran historia y discurso. Lang (2006: 29-45) reconoce, concretamente, cuatro tipos de mecanismos temporales y espaciales dentro de las narraciones paradójicas, según el efecto sea la anulación de los límites de nivel, temporales o espaciales (como hacer simultáneos en la narración dos acontecimientos que no lo son: la *silepsis*; el desdoblamiento de un personaje en niveles, tiempos o espacios diferentes: la *epanalepsis*), o la transgresión de los límites (ruptura de niveles diegéticos, tiempos o espacios: la *metalepsis*; y estrategias de superposición de niveles, tiempos o espacios: la *hiperlepsis*). Como veremos en las secciones siguientes, las técnicas de narración paradójica constituyen en el análisis una marca de experiencia del personaje, que revela sus contradicciones y dificultades de transmitir lo que experimenta y ha experimentado.

4.2.1 Desplazando la deixis: el presente histórico

En las obras del corpus, especialmente en *EM*, hay un uso recurrente del presente referido al pasado de la historia, el presente histórico, también llamado ‘evocativo’ o ‘narrativo’ (Cohn 1978: 198; Fludernik 1996: 252).¹⁴⁷ El presente habitual se suele emplear en las novelas para dar cuenta de la experiencia directa del personaje en diálogos y monólogos, en contraposición con formas de pasado, cuando el narrador relata lo que ha acontecido al personaje. Pero si el empleo del presente es muy recurrente, existe el riesgo de confundir las funciones habituales del presente con las funciones del pretérito, al que sustituye en estos casos (Fludernik 1996: 254).¹⁴⁸ Al sincronizar la verbalización con la acción o experiencia, esto es, narración e historia, se crearía una zona de indistinción entre narrador y personaje (Cohn 1978: 75). Las implicaciones del uso del presente histórico en la narración autodiegética son diferentes de su efecto en la narración heterodiegética, donde podemos identificar claramente quién narra. Como recuerda Fludernik (1996: 252, 253), en los casos de narrador autodiegético con presente histórico, el narrador o ‘ser narrante’ y el personaje o ‘ser experimentador’ (‘narrating self’ y ‘experiencing self’; Cohn 1978: 143) comparten ahora no sólo persona gramatical sino también tiempo verbal.

¹⁴⁷ Para evitar la confusión del término ‘presente narrativo’ como presente del narrador, hablaremos en este estudio de ‘presente histórico’ o ‘presente evocativo’.

¹⁴⁸ Entre las funciones que puede adquirir el presente, Fludernik destaca los comentarios del narrador, las reflexiones metanarrativas, los pronunciamientos gnómicos y los proverbios, pero también los monólogos interiores y el discurso directo de los diálogos.

Si no sabemos si lo narrado pertenece al personaje o al narrador, ni si se trata de un pasaje pensado, hablado o un comentario, la adscripción de una conciencia se diversifica. ¿De quién es la experiencia, del personaje o del narrador? ¿Es una experiencia pensada (monólogo) o vivida (narración)? En este sentido, si volvemos a la diferenciación de Cohn entre “ser narrante” y “ser experimentador”, vemos que no en todos los casos tiene validez, porque si tenemos acceso a la experiencia del ser narrante, se convierte también en un ser experimentador, superponiéndose. La oposición entre ser narrante y ser experimentador tendría sentido entonces exclusivamente en las novelas en las que el narrador no relatara sus experiencias presentes. Cuando el uso del presente histórico despierta la duda sobre si lo narrado es un monólogo o una narración, Fludernik (1996: 254) habla de una “pérdida de distinción deíctica”, que puede crear indistinción entre historia y narración:

The loss of the deictic distinction between present-tense *nows* and past-tense *thens* is therefore implicated in the loss of even more crucial narratological distinctions: that of story and discourse – i. e. the narrator’s commentary is no longer temporally distinguished from reportative narrative– and that of narration vs. direct speech (interior monologue) or ‘shifted’ forms of present tense free indirect discourse. **Present-tense narrative therefore also radically blurs the line between external and internal events.**

Si la deixis se quebranta, el presente puede ofrecer varias lecturas, pasadas y presentes; pertenecientes a los pensamientos del personaje o a su verbalización; a las palabras del personaje o del narrador. En cualquier caso, observamos una transgresión de las fronteras existentes entre el narrador y el personaje, por una parte; y entre la historia y el discurso, por la otra, con lo que pueden considerarse “narraciones paradójicas” en el sentido de Lang (2006) y Meyer Minnemann (2006), como veremos en la sección siguiente.

El presente es muy utilizado en *EM*, y a veces el contexto narrativo basta para entender de qué uso del presente se trata, como cuando a Ernesto le acaban de conceder el permiso para ir a visitar a su familia: “**Llevo** una bolsa militar de lona con mi reducida indumentaria y **camino** bajo la lluvia, como si atravesara la brumosa realidad de un sueño. La ciudad **es** pequeña, llana, con calles que **se cortan** perpendicularmente” (*EM*, 181). Esta narración nos retrotrae al pasado de Ernesto mediante el uso del presente, que actualiza la vivencia de Ernesto y la evoca más de cerca, pero no pensamos que el presente pertenece al ahora del narrador, que camina bajo la lluvia.

El presente histórico vivifica la narración y puede generar la impresión en el lector de que lo imaginado fue vivido o que es revivido al recordarlo. Para Bergeson (1998b: 143), el presente en *EM* actualiza la narración y puede fomentar que las regiones de la experiencia queden igualadas o confundidas: “The use of the present tense makes it seem as if this scene were **not merely imagined but instead experienced**. The fact that the events are imagined thus begin to fade.” El presente ambiguo, en que el lector se debate en su uso habitual o histórico,

constituye también para Hoffman (2009: 359-360), un modo de hacer emerger en la narración la inestabilidad mental del narrador homodiegético:

Often, the reader instantly or retrospectively identifies the present tense as the historical present, yet even in these unambiguous cases, where it seems a natural feature of oral speech, **the use of the present tense narrows the distance between the narrator and his narrated self.** The effect goes beyond the vivid presentation of the past: **it figures, grammatically, the persistent reverberation of pain and guilt through the years.**

El presente histórico permea los padecimientos del narrador personaje en la narración, de modo que los recuerde/reviva él mismo, y los haga resurgir en la narración, en un doble rescate de la memoria. También se recuerda al lector la identidad del personaje y el narrador, que comparten los mismos sufrimientos.

En el caso de *PMR*, la situación es más compleja que *EM*, porque la narración de Gontrán comprende también su presente en el hospital. Aquí vemos el presente desde el que narra Gontrán:

SIN EN CAMBIO, [1] me di cuenta de que me estaba declarando INSOLVENTE, afirmaba que era BARRO pudriéndome al sol, aquella mañana de noviembre de mil nueve siete cero y todas las mañanas del perro mundo. Había nacido en el barrizal de Corralejos y [2] **ahora estoy aquí**, viajero de la noche NOCTURNA, [3] **sacando un pie de la sepultura de la cama**, al mismo tiempo que mi otro pie ACÚSTICO, que utilizo como MICRÓFONO, oye el ronquido de los locos que pueblan [4] este dormitorio colectivo. Es decir: LA INFAME TURBA. (*PMR*, 204)

Aunque al principio del fragmento nos encontramos en el interrogatorio de Gontrán ante la policía [1], cuando lo retienen por sospechoso de participación en una oscura trama, el narrador enseguida torna al tiempo de la narración en [2], concretamente a lo que ocurre en la habitación del hospital [3, 4]. A partir de la generalización de “todas las mañanas del perro mundo”, el protagonista establece un paralelismo entre la cuna, la situación en la que nació; y la muerte, pues dice dormir en una “sepultura”, comparando el hospital psiquiátrico con un cementerio, y quizá también anticipando su propio final en el mismo.

Pero el uso del presente no siempre está tan claro en las dos novelas. Identificamos dos tipos de indeterminación a partir del uso del presente histórico. Por una parte, la que genera la pregunta sobre el momento al que se refiere, presente o pasado; y por otra parte, sobre a quién

asignar lo narrado, pues no queda claro si se refiere al momento de la elocución (al narrador) o al momento de la historia (al personaje).¹⁴⁹

Mauren [1] **me vio** llegar desde las puertas de las cuadras. Estaba pinchando el heno y entraba y salía con su habitual dinamismo. [...]. [2] **Le recuerdo y siento** cómo provoca en mi alma un cataclismo de remordimientos, cómo barre el huracán la playa, el cafetín, los fantasmas de mi padre salido de la tumba para acusarme. [3] **Abro los ojos** y grito lleno de horror de mí mismo. [4] **Tomo** las gafas de la mesilla de noche y enciendo la luz. (*EM*, 62)

El cadáver CORRUPTO de mi padre [1] **vuelve** de los infiernos mordiéndose el labio inferior. [...] [2] Os lo juro: [3] **Siento** un frío húmedo recorriéndome la médula de los huesos. [4] **Este recuerdo maldito me pone triste**. [5] **Soy** [6] una MOMIA inmóvil sobre la cama del manicomio, [7] un hipnotizado sobre aquella silla del túnel policíaco, frente al SECRETA de la cachimba de pirata. (*PMR*, 191)

En el primero de los fragmentos, Ernesto recuerda a Mauren, su amigo de la infancia, con el tiempo pasado de [1], mientras se encuentra de vacaciones en la playa muchos años después. Ese tiempo pasado se torna presente en [2], cuando aparece la referencia al recuerdo, pero ¿se podría adscribir al presente de Ernesto, que trae a la memoria a su amigo desde el momento de la narración, o al Ernesto de entonces, que recuerda acontecimientos de su vida pasada? La base de la indeterminación también tiene que ver con la condición de doble recuerdo que supone este episodio: el marco estructural de recuerdo que conforma la novela, en que Ernesto relata su vida desde la muerte; y el recuerdo insertado dentro de uno de los momentos recordados por el narrador. Teniendo en cuenta que a estas alturas de la novela Ernesto no ha contado nada de la situación temporal desde la que narra, la expectativa del lector se inclina a que los presentes de [3] y [4] se refieren al personaje y no al narrador, o sea que estarían en presente histórico. Ante esta lectura, el fragmento de [2] podría entonces interpretarse retroactivamente también como presente histórico, o como pequeña injerencia del narrador antes de desaparecer para devolverle la voz a su antiguo ser. Pero otra lectura también puede implicar que, a pesar de que Ernesto narrador no nos ha contado nada de su ahora narrativo, este pasaje constituya el primero en que lo hace, y asignar así el presente al momento en que el Ernesto extradiegético relata otras experiencias de su existencia actual póstuma (donde siente, abre los ojos, etc.).

El segundo fragmento corresponde a *PMR*, en un momento en que a Gontrán le sobreviene un recuerdo de su padre que lo remonta primero a los tiempos de su calamitosa infancia, y después al interrogatorio que sufrió en una comisaría de policía en su juventud. Con el

¹⁴⁹ Esta es una ambigüedad que también destacan Herman y Vervaeck (2001: 29) al hablar del ‘monólogo autonarrado’ (‘self-narrated monologue’) de Cohn, que nosotros llamamos con Palmer ‘pensamiento indirecto libre’.

presente de [1], donde hay un narrador heterodiegético, pasamos –tras la apelación al narratario en [2]– al presente de [3], donde no queda claro si es Gontrán narrador el que siente el “frío húmedo” o si se trata de un presente histórico, en cuyo caso es el ‘yo’ pasado de Gontrán quien lo experimenta.

La duda sobre quién habla puede colocar al lector en una situación de peliaguda incertidumbre en el caso de *PMR*, ya que, como indicamos al principio de esta sección, Gontrán relata desde el hospital donde está ingresado no sólo hechos pasados provenientes de su infancia y primera juventud, sino también hechos actuales y cotidianos. Por eso, el presente del narrador *es* también en ocasiones el presente del personaje. En este fragmento concreto, el uso del presente en [3] podríamos asignarlo al presente del narrador, que podría confirmarse con la aparición de la realidad del hospital en [5] y [6]: “soy una MOMIA inmóvil sobre la cama del manicomio”; pero también puede pertenecer a la niñez de Gontrán, quien experimenta pavor ante la presencia de su padre. En [4], [5] y [6], la referencia al recuerdo parece, sin embargo, relacionarse con el acto de narrar, máxime cuando en [6] se menciona la situación de Gontrán en el hospital. Pero de nuevo hay un movimiento temporal que desestabiliza el rumbo de la narración, puesto que [7] vuelve a dirigirse al interrogatorio policial de la juventud del protagonista. De modo similar al recuerdo, la presentación de una duda en presente, puede abrir varias posibilidades de lectura:

La anciana, que [1] **imagino** debe ser la madre de la señora Hortensia, es decir, la famosa madame Agatha, fundadora del establecimiento, [2] **me mira** también con curiosidad con sus ojillos de rata de laboratorio y su oscilante temblor de cabeza, que [3] **se prolonga** en sus manos sarmentosas y huesudas sobre el tapete. (*EM*, 36)

Mi padre [1] ha sacado un paquete de cigarrillos y se ha puesto a fumar. [2] **Estoy seguro de que es él, pero a veces dudo.** [3] **Es la muerte** la que le desfigura un poco el gesto. [4] Sólo **permanece** idéntica la voz, su inmensa autoridad cayendo sobre [5] **mi cabeza atormentada por el insomnio.** (*EM*, 59)

En el primero de los fragmentos, Ernesto recuerda el momento de su adolescencia cuando visita el prostíbulo de su ciudad natal para pintar a las prostitutas, previa solicitud a la dueña del mismo. Nerviosa y tímidamente, se acerca y es recibido por la dueña, pero no sabe a ciencia cierta ante quién se halla. A pesar de que tengamos verbos como [2] y [3], que se relacionan claramente con el personaje del Ernesto adolescente, es la forma verbal [1] de “imagino” la que a nuestro entender puede dejar en suspenso su agente, porque el presente puede referirse al momento de la historia o de la narración. ¿Es el narrador el que cree que se trata de la madre de señora Hortensia, o es el personaje, quien ignora si se trata de la misma señora?

De forma parecida, en el segundo pasaje, a pesar de que el contexto del capítulo en el que se integra se emplee casi únicamente el presente histórico –con lo que sería lógico adscribirlo directamente al personaje–, consideramos plausible que el narrador emplee expresiones como “estoy seguro” desde el momento en que narra, como si se acordara de la imagen y la estuviera describiendo tal como le sobreviene al pensamiento. Ernesto se encuentra de vacaciones, en el mismo momento que hemos referido anteriormente en otro fragmento, y su difunto padre lo visita y le despierta recuerdos dolorosos sobre su amigo Mauren. Por eso, la presencia de [3], donde explica que la muerte puede provocar una alteración de la imagen del recuerdo, nos hace preguntarnos de quién es la muerte de la que se habla. Puede referirse tanto a Ernesto narrador, que narra desde la muerte –en cuyo caso serían los efectos de la suya propia la que provocarían una tergiversación en la memoria;¹⁵⁰ como a su padre, cuya condición de difunto altera su apariencia. Igualmente, la voz de [4] puede estar resonando en el momento de la narración o en el de la historia, aunque la referencia al insomnio del protagonista en [5] puede apuntar a que se trataba de Ernesto personaje o narrador.

Cohn (1978: 154) explica que el tiempo presente vivifica lo narrado y lo acerca al monólogo interior. Que el presente sea el tiempo del monólogo implica que el personaje expresa en sus propias palabras su experiencia, el *pensamiento directo* de Palmer, porque el narrador se cita a sí mismo con referencia a algo que le ocurrió anteriormente. Pero si un pensamiento directo carece de marcas de cita, como las comillas o la especificación de que lo que sigue son palabras del personaje, no hay manera de diferenciarlo del pensamiento indirecto libre en primera persona. Como consecuencia, la sección en presente puede tratarse tanto de las palabras del personaje (monólogo) como del narrador (narración indirecta libre con presente histórico):

[1] **Pienso** en Nené siempre, a todas horas. Cuando me levanto por la mañana siento en mi boca un sabor agrio a corrupción y a hombre sobre ella. [2] ¿Cómo **son** sus dientes? [3] ¿Dónde están **ahora** aquellos individuos que, por una cantidad de dinero, [4] la **despojaban** a diario de lo único que tenía? Su delicadeza y su desdicha, la convicción de que era a mí a quien hubiera amado sencillamente, si en vez de ser Nené-carroña hubiera sido Nené-flor. (*EM*, 83)

[1] De improviso, la puerta se **abre**, dando paso a cinco hombres que **aúllan** con los brazos en alto, convertidos en teas humanas que **hablan**, mientras **se revuelcan** sobre la tierra en un desesperado intento de apagar el fuego que los consume.

[2] ¿**Es** éste el final?

¿**Es** así como acabo?

¿**Es** de esta forma como termina mi existencia? (*EM*, 177)

¹⁵⁰ Recordemos que en la última de las ediciones de *EM* (2012), el autor ha añadido un paratexto introductorio en el que el protagonista asegura que su omnisciencia se debe a ser “poblador de los ámbitos donde reina la Parca”.

[1] **¿Qué COÑOS hago encerrado en la jaula de este hospital?** ¿Por qué razón caí en las redes de los coleccionistas de cabezas? Sombras bajo los arcos del patio manicomial, vestigios de un monasterio, un escenario de deprimentes personajes arrastrándose sobre el barrizal. [2] **¿Es importante nacer?** ¿Crecer como la hierba? ¿Quitarse de la circulación? [3] Lo pensé muchas veces. **Me suicido.** (PMR, 138)

En el primero de los fragmentos, tenemos de nuevo a Ernesto en el prostíbulo donde ha pintado a una de las prostitutas, llamada Nené, de la que se enamora. Consideramos que el presente de [1] podría despertar duda si estuviera fuera de contexto, pero si sabemos que se inscribe en un pasaje mayor de presente histórico, es probable que sea interpretado como perteneciente al personaje también aquí, y no como palabras asociadas al ahora del narrador. Pero los casos de [2] y [3] son diferentes: ¿a quién asignar esos presentes? ¿Al narrador, que se lo pregunta en el momento de narrar, o al personaje, que se lo preguntó entonces? ¿En qué momento se sitúa ese “ahora” de [3]? El uso del pretérito imperfecto en [4] podría apuntar a que [3] es un presente histórico, pues sustituiría a otro pretérito imperfecto (“¿Dónde *estaban* ahora...?”) en un pasaje donde el narrador recogería las palabras del personaje y las vertería en pensamiento indirecto libre. Pero también puede ser que el narrador se lo pregunte desde el momento de la narración, si el “ahora” lo interpretamos como correspondiente al acto de narrar.

También el fragmento segundo comienza con un relato en presente histórico, [1], en que Ernesto toma parte de una acción militar en el frente al que ha sido enviado para combatir. En plena actuación aparecen las preguntas de [2]: “¿Es éste el final?/ ¿Es así como acabo?/ ¿Es de esta forma como termina mi existencia?”, que a nuestro modo de ver, posibilitan al menos dos lecturas en relación al momento de la narración y de la historia. Por una parte, a pesar de que el narrador sea conocedor de lo que ocurra después, mediante la formulación de las preguntas incorpora tensión a su relato, pero también se acerca al personaje adoptando sus sensaciones. El presente indicaría la inmediatez del acto narrativo y las preguntas las formularía Ernesto narrador. También puede leerse el pasaje de las preguntas como formuladas por el personaje en el propio momento del episodio bélico, como un modo de recoger los pensamientos del personaje sin indicar que son de él, quizá porque su ser futuro, el narrador, todavía los comparte. En este caso, el presente histórico funcionaría como una estrategia de acercamiento o consonancia entre narrador y personaje.

En el tercer fragmento, la referencia al presente en [1] puede leerse como la narración en primera persona de Gontrán, que reflexiona y reacciona sobre su estancia en el hospital (pasada o presente), pero también como el monólogo que recoge sus pensamientos. El pensamiento indirecto en la misma sección [1] confunde las instancias de personaje y narrador, que se acentúa ahora con el uso del presente. El presente de [2] indica también la

reflexión de Gontrán sobre su vida, pero el mismo tiempo verbal de presente nos impide diferenciar si el pensamiento tiene lugar al tiempo que Gontrán narra, o si pertenece al momento pasado de la historia que está relatando. Esta incertidumbre la interpretamos como una identificación entre la postura pasada de Gontrán y la de su presente, que indica que su actitud no ha cambiado desde que ocurrieron los acontecimientos que ha vivido y ahora relata. En la sección [3], el uso del presente parece relacionado con el pensamiento pasado de Gontrán (“lo pensé muchas veces”), como parte de un pensamiento directo.

El caso más grave de indeterminación generada por el presente histórico puede suceder cuando la persona narrativa referida en la novela permanece oculta bajo la homonimia entre primera y tercera persona verbal, como ocurre en *PMR* (ver 4.1.1):

[1] Atado a la silla, bajo los golpes, **quería** decir un lugar, un escondite, un sitio, el nombre de alguien. Pero el cerebro estaba vacío y [2] sólo **lograba** repetir NO SÉ NADA. [3] **Necesito** los besos de Carolina, mi lámpara de soldar, el estaño y el plomo, las cañerías HIDROFÓBICAS, mis retretes de MIERDA, los sifones de BELCEBÚAS. [4] **Era** simple fontanero, estaban equivocados. (*PMR*, 130)

Aquí se narra la tortura de Gontrán en una comisaría de policía después del presunto atentado terrorista. La homonimia de las formas de primera y tercera persona en el pretérito imperfecto “quería”, “estaba”, (en [1]), “lograba” (en [2]), “era” (en [4]) no desvela qué persona narra: la tercera o la primera. Si se trata de un pensamiento, el presente de [3] podría indicar que tiene lugar en el momento de la narración (presente puntual; en la narración), pero también en el de la historia (presente histórico; en la historia).

Tras la primera sección de [2], en pretérito, que constituye la respuesta de Gontrán a los policías, sigue una parte en presente (“NO SÉ NADA”), que da comienzo a la ambivalencia, pues en la segunda sección en presente ([3]) se abren al menos dos posibilidades de lectura: (a) que [3] suponga la continuación mental de [2], que se inicia tras “repetir”, en cuyo caso sería un pensamiento directo del personaje pasado; o (b) que sea el narrador autodiegético el que exprese tales pensamientos, en cuyo caso sería una narración en presente puntual de Gontrán desde el hospital psiquiátrico. La incertidumbre gira, en cualquier caso, en torno a si la sección [3] es una narración o un monólogo. Asimismo, la última parte del fragmento, [4] (“**Era** simple fontanero, estaban equivocados”), ya en pretérito, puede constituir una vuelta a la narración heterodiegética con la que se abre el fragmento, pero también puede leerse en clave autodiegética.

A partir de los ejemplos de este apartado sobre el presente histórico podemos ver que puede generar al menos dos tipos de indeterminaciones, la primera sobre si el verbo se refiere al pasado o presente del personaje, y la segunda sobre si se trata de una narración o de un monólogo –e incluso en este caso, si se trata de un monólogo del personaje o del narrador. En muchos de los pasajes, los verbos en presente podrían leerse como provenientes de ambos,

quizá también porque en cierto sentido pueden aplicarse a ambos, pues narrador y personaje han vivido la misma vida. El presente histórico funciona como una estrategia que favorece el acercamiento del narrador al personaje, pues fomenta la fusión de sus voces y tiempos. Además, es una muestra de la indistinción de las fronteras entre la mente del personaje y su entorno que casa con la polisemia de los verbos de percepción (ver 4.3.1). Según esta lectura, no solamente el espacio del personaje (mental y relativo al medio en que se mueve) carece de fronteras, sino también el tiempo (pasado y presente) implican un conjunto de experiencias sin límites establecidos.

Como señala Darío Villanueva en su estudio del tiempo reducido en la novela (1994: 43), otros escritores como Faulkner hacen frecuente uso de un presente que desdeña la cronología del “narrador olímpico” tradicional para imponer una forma libre y subjetiva que él llama “presente de conciencia”:

En la conciencia de sus personajes [i.e. de Faulkner] se funden presente y pasado al constituir éste tema y corporeidad de aquél. **Los acontecimientos narrativos no existen en cuanto tales desde una perspectiva exterior a sus protagonistas o testigos** hasta que son asumidos posteriormente en un presente de conciencia.

En la obra del escritor estadounidense, los eventos narrados adquieren significación, a decir de Villanueva, de la manera en que sus personajes los conciben y asimilan. A un tiempo “objetivo, cronológico y exterior” contrapone Villanueva uno “psicológico, perceptual o subjetivo” (*ibid.*, 44). Así entendemos también la temporalidad en las novelas que estudiamos en el presente trabajo, como ajustadas al orden que les impone su reminiscencia e imaginación, siempre en relación con un presente que impregna la narración hasta convertirla en la única temporalidad.

4.2.2 La narración discontinua: anacronías en las tres novelas

Si, como veíamos en el apartado anterior, las novelas remitían al pasado mediante el tiempo presente, haciéndolos indistinguibles, en esta sección examinaremos cómo, desde el presente, se acude al pasado (analepsis) y se anuncia el futuro (prolepsis). Los saltos temporales conformarán un modo de evocar la experiencia de los protagonistas, que no conciben sus historias dentro de marcos cronológicos, sino subjetivos, como iremos arguyendo.

Dentro de los tipos de saltos temporales o anacronías, Genette distingue la analepsis, orientada al pasado y la prolepsis, orientada al futuro. Además, incluiremos la silepsis, consistente en la conjunción de dos momentos temporales diferentes por medio de una cercanía de tema, espacio, personaje u otro. A continuación nos detendremos en los problemas que nos plantean las tres para la asignación de la conciencia de los personajes de las novelas. Veremos que cuanto más bruscos sean los cambios de tiempo en las novelas,

mayor será la dificultad para atribuir lo narrado a una región de la experiencia del personaje: perceptual, emocional o cognitiva.

4.2.2.1 Analepsis o saltos al pasado

Las analepsis que consideramos de mayor relevancia en las novelas tienen que ver con los momentos que han marcado a los protagonistas, generalmente provenientes de la infancia, y que suelen explicitar su transición entre el presente y el pasado en la narración. La referencia específica al recuerdo permite identificar los mundos ontológicos del personaje de cara a otros momentos de la narración en los que las escenas no sean tan fácilmente asignables a un tiempo determinado.

El pasado de los personajes de Hernández es crucial para entender su presente, como sostiene Bergeson (1998a: 586) en su estudio sobre la formación del ser en la novelística del autor. Así lo expresa el mismo Gontrán cuando es detenido por la policía: “Tuve la desagradable impresión de que carecía de identidad idéntica, no tenía futuro, ni presente, sólo pasado” (*PMR*, 92). El mismo estudioso (Bergeson 1999: v-vii) atribuye la recurrencia al pasado de los personajes a la pretensión de crear un ‘yo’ unificado por medio de su narración. Como se ven incapaces de crear una identidad en el presente, los personajes de Hernández acuden a la memoria para volverse a narrar, una empresa que resulta frustrada, apunta Bergeson. En este trabajo, y como hemos indicado en otro lugar,¹⁵¹ iremos mostrando que la experiencia del personaje se transmite mediante la presencia constante del pasado en su situación actual por medio de los saltos temporales o cambios bruscos de realidades.

Una de las analepsis decisivas en *LIN* tiene lugar al inicio de la novela cuando Walia observa la fotografía que hizo con su padre tras visitar el circo:

Sin embargo, [1] en el espejo, como una desconocida, estaba su propia imagen bajo el peso del otro ventanal, la mano crispada en torno al cajón abierto del secreter y [2] **la fotografía amarillenta** donde su padre la sostenía con sus fuertes manos por encima de la cabeza, [3] sonriendo de la misma forma que el hombre de los prismáticos. [...] Avanzando descalza sobre la hierba, sentándose en el borde del lecho que la sostenía [4] **recordando aquella escena**, bajo la bruma de la pequeña aldea [5] eternamente próxima, encima, abatiéndola sobre la almohada [6] **donde gemía el recuerdo**. (*LIN*, 15)

La foto que sostiene Walia en el pasaje constituye la promesa rota de su padre, quien le aseguraba que no la abandonaría, aunque finalmente lo hace.¹⁵² La unión entre el momento narrado y el recordado la tenemos en [4] y [6], donde además se recalca el dolor que le

¹⁵¹ Vid. García Nespereira (2015b: 89).

¹⁵² La promesa en sí se narra más tarde, en la p. 49: “Tómala. Esta fotografía será mi promesa. Nunca me separaré de ti. Nunca. ¿Crees que voy a hacer caso a esas personas que me dicen que debo llevarte a un internado?” (*LIN*, 49).

genera. Estamos en el primer capítulo de la obra y sólo conocemos superficialmente que Walia trabaja en unos laboratorios, vive con la señora van Duiker, y espía en su tiempo libre a una familia que vive enfrente. La mención al espejo de [1], donde Walia no se reconoce, abre la posibilidad de proyectar la escena que observa por los prismáticos (la aparente felicidad de un niño y sus padres) hacia sí misma y su propia situación. Así comprendemos la inserción de la fotografía en [2] y la comparación del padre de Walia con el padre del niño [3]. La recurrencia a esta fotografía y a lo que su padre pronunció ese día, se harán patentes en la novela (ver 4.2.3), como parece insinuarse ya en [5], con las palabras “eternamente próxima”.

La narración de *EM* comienza ya con la mención de unos “acontecimientos” que dan comienzo al recuerdo: “Los acontecimientos se desencadenaron una mañana del mes de febrero, en mi apartamento de la calle Laforet” (*EM*, 11), y en el mismo capítulo tiene lugar el primero de los saltos al pasado (*EM*, 14), cuando, precisamente, Ernesto recuerda los enfermos mentales que había visto durante su infancia en un hospital psiquiátrico. Pero los momentos que se recuerdan con mayor ahínco también tienen que ver con la infancia de Ernesto, concretamente con la amenaza de su padre:

[1] Inquietantes presentimientos traen consigo [2] **recuerdos del pasado, evocaciones bajo la lluvia de mi ciudad natal** (...). [3] **Escucho** aterido mis pasos resonando en la acera, el tañido de las campanas de los conventos innumerables (...). [4] **Ve** los cisnes deslizándose, el embarcadero abandonado y solitario, las canoas cubiertas con lonas. [5] **Siento** la nostalgia de los luminosos días de verano, cuando los muchachos remaban enérgicamente. (*EM*, 34)

Los primeros saltos al pasado de Ernesto se relacionan con el presentimiento que tiene Ernesto de que su desarreglo burocrático tenga sus raíces en la ‘deuda’ que tiene que pagar a su padre a causa de la muerte de Mauren, amigo de la infancia de Ernesto que lo sustituye en combate y perece. Ernesto teme que la pérdida de su pasaporte haya sido el inicio de una trama urdida por su padre en su intento de castigarlo por haber propiciado la muerte de su amigo en la guerra, como expone en el pasaje que recogemos. Reconocemos el salto al pasado por la transición explícita del narrador en [2], que nos sitúan automáticamente en ese pasado que se retoma a raíz de las conjeturas de Ernesto en [1]. Del mismo modo, los verbos de percepción de [3], [4] y [5] parecen actualizar la evocación (ver 4.3.1) y reforzar las sensaciones de antaño.

La temporalidad de *EM* es vista por Bergeson (2003: 61) como un intento del protagonista por narrar su propio ‘yo’ mediante la narración de su pasado. Como Ernesto no puede narrar de manera cronológica, argumenta este crítico, la unidad del ‘yo’ no llega nunca a producirse. Mediante el acto de narrar, a Ernesto le es conferida la posibilidad de recrearse, y por eso la narración del pasado es interrumpida por episodios que Bergeson considera imaginados, y que versionan el pasado de Ernesto (1998b: 142; 2003: 63). Desde nuestro punto de vista, ambas

realidades pertenecen a la experiencia del personaje, y la respuesta sobre su veracidad o falsedad no tienen sentido en una obra cuya propia historia cuestiona precisamente estas dicotomías (ver 4.1.2).

Por una parte, Ernesto nos presenta la historia de Erika en París, y de esta surge la historia de Gina y la guerra, que se entremezclan. Pero ¿podemos considerar a estas dos situaciones como pasado de Ernesto? Es la pregunta que se ha hecho Bergeson en su consideración del tiempo en *EM*:

Which woman, then, is a part of Ernesto's "authentic" past? She whom he remembers or she who remembers him? Of course, since all memories may be imagined [...], there is no "authentic" past and both of Ernesto's past lives are therefore valid within the story. (Bergeson 1998b: 146)

Las dos historias quedan entonces al mismo nivel, porque ambas son consideradas por Ernesto como posibles, lo cual motiva su desesperación final antes de ser ejecutado. Creemos además que una de las técnicas que fomenta la ambivalencia radica en el uso de verbos de percepción (ver 4.3.1), especialmente "ver", en la narración de Ernesto, porque equiparan la visión por los sentidos con la imaginación y el recuerdo.¹⁵³ También en *PMR* se explican algunas de sus vivencias explícitamente como recuerdos:

[1] Tras ella [Sor Cándida] quedó Gontrán, perplejo en su lecho de locura y [2] **recuerdos como cuchillos**. [3] Envuelto en la túnica escarlata del miedo, frente a la pared de su cerebro siempre cerrada, impidiéndole la huida. [4] **Oye** la voz del comisario de policía del **año fatídico**:

–Siéntese.

–Yo no fumo.

–Aquí no hay teléfono. (*PMR*, 101)

Después de su encuentro con la enfermera sor Cándida en el hospital [1], Gontrán rememora [2] su detención en la comisaría de policía, que tiene lugar ese "año fatídico" de [4]. Dominado por el miedo ([2] y [3]) que lo atenaza, retorna al año 1970, cuando sufre la tortura de un policía. El verbo de percepción de [4] permite que la escena vuelva a ser vivida al ser relatada, lo que refuerza la unión entre el narrador y el personaje. La comparación del recuerdo con el cuchillo ilustra gráficamente la agudeza del dolor que le imprime la memoria de este momento. A su vez, contrasta con la posterior refutación por otros personajes de la existencia de estos hechos, provocando que hasta el propio protagonista duda en ocasiones de su veracidad. En este sentido, las analepsis las podemos comparar con la literatura de

¹⁵³ El uso casi exacerbado del verbo "ver" en la novela permite a Ernesto narrar hechos en los que él no ha estado presente (*vid. EM*, 178, por ejemplo) e incluso adentrarse en la mente de los demás personajes, pues la muerte le ha concedido la omnisciencia, un caso que se repetirá en otras novelas de Hernández como *Curriculum vitae* (1999) y *El ayer perdido* (2007).

testimonio, donde la memoria se transmite con la esperanza de que “cicatrice” los padecimientos pasados, como expresa Beatriz Sarlo (2005: 51). En su obra *Tiempo pasado*, Sarlo explica (2005: 9) que la relación entre pasado y memoria crea siempre un conflicto, donde el pasado:

[S]igue allí, lejano y próximo, acechando el presente **como el recuerdo que irrumpe en el momento menos pensado**, o como la nube insidiosa que rodea el hecho que no se quiere o no se puede recordar. [...] El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino **un advenimiento**, una captura del presente.

De manera similar a las analepsis de las obras del corpus, los recuerdos “irrumpen” en la mente del sujeto sin avisar, invadiendo el presente de manera espontánea, sin que la voluntad ejerza su poder de selección para evitarlo.

4.2.2.2 Las promesas por cumplir: casos de prolepsis en las tres novelas

Las anticipaciones temporales o prolepsis, otro tipo de anacronía de la que habla Genette (1989: 121-131), tienen mucha menor presencia en las novelas que las analepsis, pero su importancia radica en que condensan la experiencia del personaje, o despistan las expectativas del lector, en los casos que anuncian eventos que no se desarrollan después. Por su relación con la expresión de la experiencia del personaje, tendremos en cuenta dos tipos de prolepsis: las que no se reconocen como anticipación de situaciones posteriores, porque el narrador no explica que así sea (que podemos llamar ‘tácitas’); y las referencias al futuro cuya narración nunca tiene lugar (que podemos llamar ‘evidentes’). En las primeras, hay un riesgo de que el lector no entienda la relación con la experiencia del personaje, y las segundas quedan en suspenso. No consideraremos al pie de la letra, por tanto, las prolepsis donde se adelanta información que más tarde desarrollará el narrador,¹⁵⁴ que Genette (1989: 124) llama prolepsis completivas.

En las prolepsis tácitas, el lector no las reconoce como tales hasta una segunda lectura, pues la primera vez no tienen relación con lo que se ha narrado hasta entonces. Constituyen la anticipación de lo que va a acontecer, pero pueden generar incompreensión o expectativa sobre los elementos constituyentes que se mantiene hasta que el lector conoce la historia completa:

¹⁵⁴ Aunque no las tratemos aquí, hay ejemplos de ellas en las dos novelas autodiegéticas, que confieren mayor unión entre la experiencia del personaje y su expresión mucho tiempo después. Dos ejemplos son los siguientes: “Inquietantes presentimientos traen consigo recuerdos del pasado, evocaciones bajo la lluvia de mi ciudad natal, **cuando yo era un adolescente predestinado a traicionar las sagradas tradiciones de mi familia paterna**. Aquellos rostros graves y solemnes que flanqueaban los corredores de mi casa. Sucesión de apariciones obsesivas, cuyas aceradas miradas me perseguían en la penumbra.” (*EM*, 34); “¿Cómo era su voz? Tenía un cierto tono extranjero. Y que conste que lo digo como detalle, porque **todo el mundo negó después lo que sucedió aquel día maldito que concluyó mi ruina nativa**. Lo aseguro: Aquella dama de las camelias tenía acento cubano. Llorona, gazmoña, mimosa.” (*PMR*, 36).

La joven sintió, como todas la noches, **el palpitar del cuerpo del niño en su vientre**, la sensación de las imágenes que ahora se inclinaban sobre algún objeto, la cuchara que se alzaba, papá besando al niño, la litografía en la pared representando un canal de Ámsterdam y allí la cabeza rubia, los cabellos tostados y el conjunto que seguía moviéndose con lentitud en la mente de la señorita Eichmenah. (*LIN*, 14)

Hundido en la silla desvencijada, escondiendo entre **sus manos rojas** y cubiertas de ulceraciones por el frío invernal el pringoso diccionario-gramática [...] VE FANTASMALES SILUETAS

Personas enlutadas rodeando a una larga sucesión de féretros abiertos. Distingue los rostros amarillos de los difuntos. **Viajeros de un tren infernal que NUNCA LLEGÓ A SU DESTINO.** (*PMR*, 9)

Cuando la narración de *LIN* cuenta en las primeras páginas que la protagonista siente el palpitar de Karl en el vientre después de haberlo observado en la casa de enfrente, el lector no sabe la importancia del niño en la vida de Walia (ni que Ilse, amiga de la protagonista, lo tendrá en su vientre como hijo de ambas, como se relata en el episodio onírico). La comprensión de lo narrado se pospone. Lo mismo podríamos decir de las manos rojas de Gontrán y los pasajeros muertos en *PMR*, en el segundo pasaje.

En el caso de *LIN*, el lector puede especular sobre la imagen impactante del niño dentro de Walia, y asociarla a sus pensamientos o sensaciones sin mayor cuestionamiento, pero al haber leído la referencia a Ilse que se narra más adelante en la novela, podrá conferirle otro sentido. La prolepsis que hemos llamado ‘tácita’ puede provocar que las escenas narradas queden sin explicación aparente, lo que puede afectar a la concepción de la experiencia de los personajes como absurda o sin sentido.

Genette diferencia en las prolepsis (1989: 128) entre el anuncio y el esbozo, cuando explica que el primero es explícito y el segundo implícito. Para él, los anuncios constituyen promesas del narrador sobre lo que relatará más adelante (del tipo “como veremos después”), mientras los esbozos sirven de preparación de cara a la historia que se contará más adelante, y simplemente aluden a ese momento posterior. En los esbozos, el teórico parece referirse a las pinceladas de información cuya trascendencia se hace progresivamente más patente en la narración, pero queremos incluir bajo esta denominación a otros tipos de elementos sueltos que el lector no puede poner en relación con la historia del personaje, porque aún no ha tenido lugar su relato. En *PMR* podemos ver un esbozo, pues las manos rojas de Gontrán referidas en el segundo pasaje se explican posteriormente en la novela como procedente de la sangre que cree haber derramado en su atentado terrorista, y también los pasajeros pertenecen a su experiencia traumática que se desarrollará más adelante.

En las prolepsis evidentes, sin embargo, a pesar de que el lector no tenga acceso a la historia que se le insinúa en el presente de la narración, el narrador lo pone sobre aviso:

Caminando hacia la parada del autobús comprendo que el animal que llevo dentro de la caja se llama Erika. Es una gata de Angora a la que Falcone, siempre tan amigo de bromear, ha bautizado con el nombre de mi mujer. [1] Eso es lo que, ingenuamente, pensé aquel día. [2] **Los acontecimientos, para mi desgracia, se encargaron de deshacer aquel incomprensible equívoco.** (EM, 66)

Ernesto se sorprende ante el descubrimiento de que posee una gata, y que además parece llamarse como su mujer –motivo de claras resonancias poeianas¹⁵⁵–. Pero tal y como entendemos las palabras del narrador en [2], la historia posterior aclarará a Ernesto la confusión e ingenuidad [1] actual, de modo que sepa 1) quién es Erika y 2) quién es la gata. Sin embargo, como sabemos, la gata sólo aparecerá mencionada en algunos momentos, pero la duda sobre la existencia de Erika y sobre su parentesco con el protagonista no sólo persiste a lo largo de la novela, sino que irá en aumento y lo afectará siempre. Las prolepsis evidentes que quedan sin desarrollar subrayan los olvidos del narrador y la desorientación ante su propia historia, y sugieren el recuerdo espontáneo del narrador, cuyo relato decide postergarse, aunque nunca tiene lugar. También constituye un descuido narrativo que ya habíamos tratado en relación a la falta de fiabilidad del relato (ver 4.1.2).

4.2.3 La insistencia de la imagen: el relato repetitivo

Si hasta ahora hemos visto cuestiones de orden narrativo, la única estrategia que tiene que ver con la frecuencia narrativa es el ‘relato repetitivo’ (Genette 1989: 172 y ss.). Consiste en la repetición de secuencias que aunque ocurrieron una vez en la historia, se repiten varias veces en la narración. Su aparición puede asociarse a fijaciones de los personajes,¹⁵⁶ aunque en las novelas del corpus funciona como recordatorio de situaciones vividas que contrastan con las presentes del personaje.

Acerca de la frecuencia narrativa, Herman (2009: 130) señala, al poner en relación las categorías de la narración de Genette con la creación de los mundos de ficción:

¹⁵⁵ En efecto, vemos en esta novela numerosas concomitancias con el relato “The Black Cat” de Poe en lo relativo al cuestionamiento del estado mental del protagonista; a la identificación de la gata/gato con su esposa; en lo que se refiere a la pérdida de los ojos del gato (en el caso de Ernesto a manos de los tres soldados que supuestamente lo secuestran), el sentimiento de sorpresa ante la perversidad que caracteriza a los protagonistas (en el episodio de la guerra), y las referencias al comportamiento familiar del felino con el protagonista ante el asombro de éste. (vid. Poe 2005: 76-81).

¹⁵⁶ Así lo hace Valles Calatrava (2008: 205) en su estudio panorámico sobre la teoría de la narrativa: “El relato repetitivo supone un cierto grado de obsesión por algún o algunos hechos de la historia que le han dejado profunda huella y sobre los que necesita volver con cierta frecuencia”.

[F]requency affords ways of **allocating attention to and evaluating events in narrative worlds** – with repetitive narration foregrounding some event or set of events, iterative narration providing a summative gloss on multiple storyworld incidents, and singulative narration being the baseline metric in this context.

Creemos con Herman que la frecuencia narrativa ofrece la posibilidad de dirigir o evadir la atención hacia ciertos acontecimientos narrados, y veremos en las novelas que su repetición confiere un ritmo insistente a ciertos pasajes, poniéndolos de relieve frente a otros que sólo se narran una vez. La reiteración de ciertas situaciones o circunstancias puede dar la impresión de circularidad o retorno, marcando ambos pasajes respecto a otros y fomentando así su contraposición. Las reiteraciones de las novelas del corpus incluyen, por ejemplo, partes de un diálogo, personajes que pertenecen a un momento pasado, o de párrafos enteros que se cuentan de nuevo.

Las reiteraciones pueden explicarse como estrategias de la ya mencionada ‘narración paradójica’ de Lang (2006), quien tipifica diversas estrategias de anulación y de transgresión de fronteras en una narración a partir de la paradoja. A la repetición de elementos dentro de la narración o historia, en el mismo plano o en el contrario (Lang 2006: 36; Meyer-Minnemann 2006: 57) le llama ‘epanalepsis’.¹⁵⁷ Concretamente, podemos relacionar el tipo de epanalepsis “horizontal del narrador”, consistente en que un narrador narra la misma historia o partes ella en reiteradas ocasiones (Lang 2006: 38), con las reiteraciones halladas en las novelas.¹⁵⁸ La diferencia entre relato repetitivo y epanalepsis, como apunta Meyer-Minnemann (2006: 58) radica en que el primero se realiza por identidad (un fragmento se repite siempre de la misma manera) y el segundo por analogía (un fragmento que recuerda o se relaciona por su estructura, temática, a otro fragmento). Pero, mientras algunos de los pasajes se repiten entera y literalmente, también hay otros que lo hacen de manera similar, modificando levemente ciertas palabras, como discutimos más abajo.

De las tres novelas del corpus, *LIN* es sin duda la obra donde más secuencias se repiten, y las asociamos a personajes masculinos cercanos a Walia. Por una parte, tienen que ver con la memoria traumática de la protagonista, quien se apena ante el recuerdo del abandono paterno, y por otra, con la función consoladora de las palabras de Hans y Grimaldi, que representan un papel protector en sus primeras apariciones.¹⁵⁹ Así, uno de los fragmentos más repetidos en la

¹⁵⁷ Como señala Meyer-Minnemann, la epanalepsis no sólo sustituye al término “mise en abyme”, sino que lo amplía incluyendo fenómenos donde partes de la historia o el discurso se desdobl原因 al mismo o distinto nivel (*ibid.*)

¹⁵⁸ También observamos desdoblamientos en el plano de la historia, o epanalepsis horizontal del personaje, en *EM*, cuando Mauren se desdobra en David; y en *PMR*, cuando Gontrán imagina un breve juicio presidido por sus compañeros en que será declarado culpable (*PMR*, 13), que refleja el que será celebrado al final de la obra por otros compañeros, el duque de Aosta, Chomin y Mancopena.

¹⁵⁹ Como sabemos, este rol protector resultará ser sólo fachada para Walia, que se sentirá traicionada por su padre por haber faltado a su palabra al ingresarla en un internado; y será la víctima del abuso de Grimaldi al final de la novela.

novela pertenece a una conversación entre Hans y Walia en que el padre consuela a la niña con su palabra de apoyo. Así reza el primero de la obra:

“Pequeña Walia”.

[1] Feliz y amarillenta en la vieja cartulina que hablaba:

[2] “Yo soy Hans, tu padre”.

“Sí, papá.”

“¿Por qué llorabas?”

“Tenía miedo.”

[3] “No tienes nada que temer, ¿me oyes?” (*LIN*, 15, 16)

En el difícil trance de la muerte de la madre de Walia, Hans lleva al circo a la muchacha, y se hacen una fotografía, la “vieja cartulina” de [1], que ella observa detenidamente años más tarde. En el extracto destacamos la reafirmación del apoyo de Hans a Walia [3], que ella recordará posteriormente, realzando la deslealtad paterna en la que tornaron las palabras del diálogo. El texto citado a lo largo de la novela y que procede del que recogemos ahora es [2]. La repetición de este tipo de secuencias a lo largo de la novela podría interpretarse como la necesidad de la protagonista por hallar consuelo a su pesadumbre o malestar (*vid. LIN*, 17). Pero, a veces, puede emplearse para marcar contrastivamente dos situaciones, realzando el fragmento que no está repetido, como sucede cuando Walia escucha a su padre yacer con Draga, su nueva esposa:

[1] Un jadeo animal atravesaba el muro. Era el aliento de [2] **Hans**.

[3] “Tu padre.”

“Sí, papá.”

[4] “Nunca nos separaremos. No necesito a nadie teniéndote a ti.”

Sin embargo, el aliento crecía [5] perforando la estrecha pared y en medio, sobre la gran cama matrimonial donde Draga Mashin se abría en miles de puertas [6] por donde penetraba Hans. (*LIN*, 67)

El énfasis del pasaje que recogemos radica en la decepción de Walia hacia la actitud adoptada por su padre, quien, a su entender, ha faltado a su palabra de [4] manteniendo una relación con otra mujer. Nos parece relevante reseñar en este fragmento la potente referencia fálica a la penetración en dos direcciones: en la de Walia, a quien una simbólica pared la separa de su padre ([1] y [5]); y en la de Draga Mashin, que lo recibe con “miles de puertas” abiertas (en [6]). La secuencia repetida es la que comienza a partir de [2], que trae consigo la retahíla de [3].

Una repetición analéptica¹⁶⁰ en *LIN* la constituye el *clown*, mencionado por vez primera en la novela cuando Hans lleva a Walia al circo de Moscú tras la muerte de su madre, y percibido únicamente por Walia. Como inicialmente se ubica en su infancia y después se recuerda constantemente al lado de otras situaciones narradas, podríamos considerarlo como una analepsis *metonímica*, pues representaría una parte del episodio de la muerte de su madre. Su presencia se incrementa paulatinamente en la primera parte, cuando se hace más patente el recuerdo del fallecimiento, mientras que su presencia mengua en la segunda. Las connotaciones negativas –se suele adjetivar con la palabra “horrible” y se describe “tirado en la pista”– nos sugieren el malestar de la protagonista frente a los cambios que surgen en su joven vida, tanto la muerte de la madre como la llegada de la advenediza Draga Mashin, así como de la veleidad de su padre ante las circunstancias:

[1] “Nunca te llevaré a un internado, palomita mía, jamás. Hans, tu padre, sabe muy bien lo que hemos de hacer...”. [2] **El horrible clown estaba en la pista, caído de bruces.** Detrás de él, un piano mecánico interpretaba una melodía de Baviera. (*LIN*, 49)

[1] Hans dio un portazo y salió de la habitación. Walia recuerda que permaneció en un rincón toda la noche. Al fin, la Mashin logró a la mañana siguiente que Walia le permitiera entrar en su habitación. [2] **“Te has portado mal”, empezó la mujer.** [3] **El clown horrible volvía a caer en la pista.** Un griterío ensordecedor fue abriéndose paso en la mente de la muchacha. (*LIN*, 55-56)

En el primero de los fragmentos, parece que la imagen del clown expresa peligro, pues nos hallamos en el momento de la obra en que Hans, en [1], va a darle la noticia de su segundo matrimonio. Al estar caído en la pista [2], puede estar augurando/recordando el abandono que experimentará la protagonista. En el segundo fragmento, nos hallamos en un contexto hostil entre el padre de Walia ([1]), su nueva esposa y la propia Walia. Aquí el clown aparece cuando Walia es desairada por su madrastra en [2], lo que podemos interpretar como un elemento de identificación con la protagonista.¹⁶¹

Las repeticiones en *LIN* son diferentes a las otras novelas porque forman parte de una situación anterior y toman nueva forma cuando se vinculan con otros momentos posteriores, significativos para ella. La variedad de las expresiones reiteradas en la obra provoca un vaivén temporal entre los sentimientos nostálgicos y trágicos de la infancia de Walia, la espera infructuosa por la llegada de su amiga Ilse,¹⁶² y otras realidades que percibe en su día a

¹⁶⁰ La primera mención al clown remite explícitamente al pasado de la protagonista: “**Trayendo a la memoria de Walia** el horrible clown arrojado sobre la pista del Circo de Moscú anclado en la explanada del muelle del Oeste.” (*LIN*, 17)

¹⁶¹ El clown se identifica con Walia (*LIN*, 29); con el niño Karl (*LIN*, 23) y con Horiot (*LIN*, 88).

¹⁶² *Cfr.* la expresión de “Ilse regresando”, que se intercala constantemente en la primera parte de la novela y que nos sugiere la impaciencia de Walia por encontrarse con su amiga. La primera mención a esta expresión es

día en Holanda, como los encuentros con Horiot y las interacciones con la casera de su vivienda.

En *EM* y *PMR* encontramos repeticiones de frases clave y de pasajes enteros que vuelven a aparecer en versiones idénticas o ligeramente modificadas. Las primeras caracterizan a los padres de los protagonistas: “Pagarás tu deuda/lo que debes” o “Cobarde”, en el caso de Ernesto; y “Gandul”, como Gontrán es increpado por su padre. Estas marcas definen la pésima relación paternofamiliar, al tiempo que señalan la importancia de sus palabras todavía en la vida de los hijos. En cuanto a los fragmentos repetidos, si empezamos con *EM*, hemos de recordar que el mismo título “Eterna memoria” remite al recuerdo perpetuo de los acontecimientos que Ernesto relata en la novela, aparte de proceder de un fragmento de la novela *Doctor Zhivago*, de Boris Pasternak (ver cita que encabeza la primera parte de *EM*).¹⁶³ No solamente la memoria parece retornar, sino la propia vivencia de los hechos, como reconoce el mismo Ernesto en alguna ocasión:

[1] Aquella inscripción me recordó otra igual o semejante, una puerta idéntica, una situación análoga a la que estaba viviendo. Pero en seguida me desentendí de esta idea, [2] pues **muchas veces, incluso cuando era un niño, había creído vivir los mismos hechos con anterioridad.** (*EM*, 304)

Ernesto va a ser ejecutado y tres soldados lo conducen a la celda donde pasará sus últimas horas. Al llegar ante una puerta, reconoce una inscripción [1] que ya había visto al principio de su periplo, cuando los tres soldados lo llevan ante la teniente que lo informa de su misión de guerra (*vid. EM*, 80), aunque refuta rápidamente su suposición [2]. Se trata de un emblema donde se puede leer “Reinaré en el Mundo hasta la Consumación de los Siglos”, presidido por un corazón con dos puñales cruzados y una corona de espinas.¹⁶⁴ La primera vez que Ernesto ve la inscripción se tranquiliza porque no teme por su vida, pero esta escena se repite, irónicamente, momentos antes de su ejecución.

Asimismo, hay otros pasajes repetidos en *EM* sobre los enfermos mentales que recuerda Ernesto al inicio de la novela y con los que se compara al final, aparte del que comentamos

explícitamente mental: La primera vez que Walia recuerda a Ilse, se especifica en la narración que está en su cerebro. Cuando lee la carta de Ilse, Walia piensa en ella:

La joven dejó la carta sobre la colcha y permaneció inmóvil sentada en el borde del lecho, a oscuras, percibiendo el rumor de la carcoma en la gruesa puerta y el palpar de su sangre en las venas. Arriba y abajo. Hacia los dedos de los pies, en el cráneo donde golpeaba **Ilse regresando** en un gigantesco reactor, leyendo una revista parapetada tras las enormes gafas de blanca armadura, la laca roja de las uñas, el vaivén de su pecho respirando y **el silencio de la voz de Ilse que hablaba en su cerebro como si se hallara junto a ella**: “Walia, me amas?” (*LIN*, 12)

¹⁶³ Además, puede constituir una cita intertextual con la novela de Dostoievski *Memorias del subsuelo*, con la que –aparte de la presencia de la locura–, guarda concomitancias formales como el texto inicial explicativo del carácter ficticio de la historia (*vid. Riggan 1981: 120 y ss.*).

¹⁶⁴ La simbología cristiana es evidente en estos dos pasajes y podemos relacionarla con el eterno reino del padre (la memoria eterna que dañará a Ernesto) y el sacrificio del hijo, pues perecerá al final de la obra.

más arriba (ver 4.1.2).¹⁶⁵ Uno de ellos nos remite al episodio donde el joven confiesa a su madre haber visto a su padre, Hugo, en un prostíbulo. Ofendido en lo más íntimo, Hugo querrá expulsar a su hijo de casa (*vid. EM*, 92). Posteriormente, el confesor de la familia, don Dimas, hará jurar a Ernesto que nunca vio a su padre *en pecado*. Esta secuencia, cuando el sacerdote lo incita a jurar en falso, se reitera levemente modificada cuando Ernesto ha escapado de la guerra y se ha refugiado en el seno familiar:

[1] Aquel viejo sacerdote era el mismo que de niño me aterraba en el confesionario. [2] **Le vi de nuevo** en la biblioteca de nuestra casa, cuando acusé a mi padre de frecuentar el prostíbulo Anaconda.

[3] –Di conmigo: juro que jamás he visto a mi padre en ese burdel. Vamos, júralo.

[4] **Vuelvo a verle** los ojos desorbitados, incitándome a que jurase, mientras mamá gemía débilmente, susurrando que estaba segura de que papá era un hombre intachable. (*EM*, 281)

El reencuentro de Ernesto con el capellán [1] incita el recuerdo de [3], que le ha marcado por constituir para el protagonista una prueba de la culpabilidad de su padre y su doble moral. El recuerdo se actualiza por medio del acto de ver ([2] y [4]; ver 4.3.1), uno de los verbos más reiterados por el narrador para contar momentos pasados e imaginados. Ernesto concibe este momento como la posibilidad de resarcirse de su culpa y mostrar la debilidad de su padre, al que se le atribuye una conducta intachable. Es ahora cuando Ernesto tiene el poder de cuestionar tal comportamiento o someterse a las órdenes del cura. En el fragmento inicial, hace lo último, pero en el que recogemos ahora, hace lo primero. Este cambio lo leemos como gesto triunfal frente a la habitual sumisión de Ernesto para con su padre.¹⁶⁶

En *PMR* hay menos repeticiones de pasajes que en *EM*, y una de las más significativas es la que da comienzo a la obra, que se repite dos veces más con ligeras modificaciones:

SENTADO EN LA SILLA del fusilamiento, en el centro del patio del [1] **manicomio** de Santo Udías San [2] el **locofontanero** Zaldívar Miedes, Gontrán, numerado siete siete siete, [3] conjugando memorístico y erróneo el verbo TENER [...] [4] percibe el impacto **del aguacero sobre su cabeza rapada**, la lluvia fría deslizándose **por su frente** como una catarata de helado hierro fundido. (*PMR*, 9)

SENTADO EN LA SILLA del fusilamiento, en el centro del patio del [1] **manicomio** de Santo Udías San, [2] el **locofontanero** Zaldívar Miedes,

¹⁶⁵ *Vid. EM*, 14 y 266.

¹⁶⁶ Otras escenas repetidas en la obra son la visita del médico a Ernesto recomendándole reposo (*EM*, 52 y 254) y la escena del encuentro sexual con madame Jarrow (*EM*, 29 y 255), que relacionamos con las ansias de regreso del protagonista a su vida anterior, París, tres años después del secuestro de Otis, Müller y Abigail.

Gontrán, numerado siete siete siete, [3] conjugando **MEMORÍSTICO Y ERRÓNEO** el verbo TENER [...] [4] percibe el impacto **de las bofetadas en el rostro**, la lluvia de insultos y amenazas deslizándose **hacia el corazón** como una catarata de helado hierro fundido. (*PMR*, 219)

SENTADO EN LA SILLA del fusilamiento, en el centro del patio del [1] **hospital psiquiátrico** de Santo Udías San, [2] **el enfermo** número siete siete siete, Gontrán Zaldívar Miedes [...] [3] conjuga por centésima vez consecutiva el verbo TENER **MEMORÍSTICO Y ERRÓNEO** [4] con el que, en vano, pretende alejar de **su cabeza dolorida** los trágicos recuerdos de un pasado sangriento. (*PMR*, 301)

Las tres comienzan del mismo modo, con la posición del protagonista en una silla dispuesto a ser fusilado, aunque el desarrollo de los párrafos es ligeramente diferente. El primer pasaje abre la obra, el segundo pasaje da comienzo a la tercera parte de la novela, cuando Gontrán relata su sed de venganza tras abandonar la comisaría de policía. El tercero tiene lugar cuando el protagonista es sabedor de la inminencia de su ajusticiamiento en el hospital. Los cambios que percibimos son, en primer lugar, la descripción del hospital como “manicomio” en [1] de los dos primeros pasajes, mientras el tercero lo denomina “hospital psiquiátrico” [1]. De la misma manera, las referencias al nombre y la condición de Gontrán en [2] pasan de ser “locofontanero” en los dos primeros fragmentos a “el enfermo” en el tercero. También [3] y [4] sufren modificaciones en los tres pasajes. La conjugación de “tener” sigue considerándose fallida y se expresa con mayúsculas en el segundo y tercer pasajes. En [4], Gontrán es objeto de maltrato en el segundo pasaje, a diferencia de los otros dos. La repetición de esta escena señala la importancia que tiene la ejecución para el personaje, pero también la diferente visión de ella a lo largo de la novela. En los tres pasajes se muestra a Gontrán como víctima, pero el segundo lo es de manera más física y apasionada, pues la lluvia que cae sobre su frente en el primer pasaje pasa a ser “de insultos y amenazas” en el segundo, para quedarse por siempre en su mente, en [4] del segundo pasaje. El tercero simplemente recoge que Gontrán tiene la “cabeza dolorida” a causa de los recuerdos que lo asedian.¹⁶⁷

Los fragmentos repetidos de las novelas inciden en circunstancias vividas por los personajes como cruciales, y pueden favorecer el acercamiento entre lector y personaje. La reiteración favorecería el contraste del pasaje destacado con otros pasajes, resaltando una vivencia o situación concretas y pudiendo generar una impresión de retorno. Como relatos repetitivos, dentro de la frecuencia narrativa, o como epanalepsis, las repeticiones de las obras suponen una detención en la narración, una “interrupción” (Lang 2006: 22) que llama la atención hacia su estructura, bien para cuestionarla, bien para disponer la lectura a partir de ellas. Al incidir en el recuerdo de su dura existencia, las interrupciones pueden, además, acercar el lector al

¹⁶⁷ Otra repetición en *PMR* recoge los recuerdos que asedian a Gontrán con imágenes del tren de pasajeros en que cree haberse implicado (*vid. PMR*, 9 y 306).

personaje. En su estudio de la narración entrecortada de *Sudden times*, Hoffman (2009: 361) estima que las interrupciones del relato de su narrador, Ollie, que sufre de paranoia, le confieren un tono marcadamente poético que acentúa sus penalidades: “The difficulty of producing the narrative, experienced by the reader as proportional to Ollie’s pain, becomes in itself a powerful instrument of lyrical expression”. La forma (repetición, lirismo) y/o el contenido (los sufrimientos) de la narración repetida pueden funcionar como mecanismo de activación de la conciencia del personaje, incidiendo en la empatía entre lector y protagonista.

4.2.4 Rompiendo los límites: la silepsis

La experiencia sin límites del personaje de las tres novelas Hernández llega a manifestarse por medio de la copresencia de varios mundos ontológicos del personaje sin demarcación clara entre uno y otro. Un modo de inserción de las analepsis en la narración principal de las novelas de nuestro corpus es la unión entre ambas narraciones a través de un elemento común, lo que se conoce como ‘silepsis’. Se trata de una estrategia que vincula dos situaciones diferentes empleando una palabra u oración semánticamente congruente en ambos contextos, generando ambigüedad sobre a qué momento pertenece el segmento de unión. Si bien tangencialmente, Genette (1989: 143; nota 116) define la silepsis como una técnica de transgresión temporal, junto a la analepsis y la prolepsis:

Tras haber bautizado analepsis y prolepsis las anacronías por retrospección o anticipación, podríamos llamar silepsis (el hecho de juntar) temporales esas agrupaciones anacrónicas regidas por tal o cual parentesco, espacial, temático o de otra índole.

La conciliación de partes de la historia que pertenecen a dos tiempos diferentes puede llevarse a cabo, según Genette, por medio de un tema, espacio o elemento compartido que ejerza de transición entre los dos momentos o mundos ontológicos. Por su parte, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann hablan de la silepsis como “simultaneización de lo no simultáneo” (Lang 2006: 33; Meyer-Minnemann 2006: 54), con lo que lo consideran un procedimiento primariamente temporal, como Genette, pero que también contempla la contigüidad espacial.¹⁶⁸

Aunque encontramos ejemplos de silepsis en las tres obras, esta estrategia se emplea copiosamente en la primera parte de la novela de *LIN*:

Las gafas de sol se deslizaron a lo largo de su nariz y [1] Walia las dejó como estaban, creando un confuso panorama de luces y sombras que el humo del

¹⁶⁸ En su revisión del término de silepsis, Liviu Lutas (2015: 148) sostiene que tanto la definición de Genette como la del grupo de investigación de Hamburgo dotan al tiempo de una importancia primordial, a pesar de que los últimos hayan insistido en la anulación y transgresión de límites como características definitorias de la “narración paradójica” (*vid.* Lang y Meyer-Minnemann), y concluye que la silepsis se considera desde este punto de vista como “un tipo de metalepsis donde la dimensión temporal está particularmente enfatizada” (*ibid.*).

cigarrillo desintegraba en el aire. Poco después, [2] la joven Eichmenah entró en el biplaza y lo puso en marcha.

[3] **Alguien golpeó en la puerta.**

[4] “Soy Hans, tu padre, ¿estás preparada?”

No respondió. Tomó la pequeña maleta donde había guardado sus ropas y el estuche de los afeites y salió al pasillo. (*LIN*, 81)

En su parte inicial, este pasaje se ubica en la juventud de Walia, como indica [2], cuando se dispone a conducir su automóvil biplaza. La secuencia [3] hace de nexo ambivalente, sintomáticamente en la figura de una puerta, y puede leerse como perteneciente a dos momentos de la historia de Walia: al que se está contando, cuando alguien golpea en la puerta de su coche, pero también, como vemos en [4], situado en el pasado de Walia, momentos antes de salir para el reformatorio donde Hans la va a internar. Sabemos que este momento es crucial en la vida de la protagonista, y por eso podemos leerlo como recuerdo que le sobreviene en el presente, cuando está a punto de arrancar el coche. En este sentido, la puerta actúa como ‘espacio liminal’ uno de los motivos que Andrea Castro (2002: 123) reconoce como propios del género fantástico ambiguo, pues conecta dos realidades contrapuestas temporal u ontológicamente, como veremos también en el apartado posterior (4.3). La mención a la puerta, presente en ambos mundos de la protagonista, permite presentar de manera natural una realidad paralela que supone, en este caso, un salto al pasado.

También en *PMR* hallamos silepsis, aunque no con tanta frecuencia como en *LIN*, ya que en el caso de Gontrán los tiempos y mundos ontológicos del protagonista se vinculan de otros modos, o bien de manera explícita o bien con la simple incorporación de un fragmento analéptico. Pero aquí hallamos una silepsis que funciona de manera similar a las de *LIN*:

Sólo sé que, por la noche, cuando ya todos los huéspedes se habían dormido, venía a consolarme la VACA CONSOLACIÓN, LA FÚNEBRE, para darme calor, para devolverme la vida que ME SE iba, [1] susurrándome al oído TÚ NO SUFRAS, CARIÑO, QUE YO ESTOY CONTIGO, A TU LADO, besándome LIBIDINOSA y apretando mi delgado cuerpo entre sus suaves, maravillosos muslos de GIGANTA.

[2] **¿CÓMO HA DICHO?**

[3] –¿En relación con qué? Pregunta a su vez Gontrán.

[4] –Me refiero a los TEJEMANEJES con la patrona de la pensión, esa señora Consola que tanto la nombra usted a lo largo del juicio. (*PMR*, 248)

Ya ha empezado el juicio a Gontrán dentro del hospital psiquiátrico y el protagonista relata sus encuentros con la dueña de la pensión donde se hospeda de joven. La silepsis une este momento pasado con el presente del juicio por medio de [2], que encaja semánticamente con la primera situación referida e introduce al mismo tiempo la segunda, que descubrimos en [3] y confirmamos en [4], cuando un personaje ajeno a la historia de Consolación se introduce en

el relato. La unión semántica tiene lugar a raíz de la concomitancia entre [1], cuando hay un susurro al oído, y [2], que puede responder a la incompreensión de tal susurro.

Encontramos dos variantes alternativas al tipo de silepsis que acabamos de ver en *LIN* y *PMR*, donde un nexo funciona de bisagra¹⁶⁹ entre dos situaciones diferentes dentro de la novela. La primera variante consiste en colocar fragmentos de las dos situaciones en paralelo, de modo que el fragmento sea semánticamente legible, pero impidiendo la fluidez, porque carece de sentido como *continuum* narrativo, como vemos en el siguiente pasaje de *EM*:

[1] Mauren y yo contenemos la respiración con los ojos fijos en las colegialas que se arrojan desde un grueso tronco de árbol quemado por el rayo y abandonado en medio del cauce.

[2] –Se acercan, van a descubrirnos –dice **Mauren**, cada vez más nervioso.

[3] –Calla, no hables. Salta el parapeto y cógelo –me susurra **David**, y añade:- Yo te cubriré, vamos, date prisa antes de que alguien se te adelante.

[4] Envuelto en barro salto por encima de la trinchera y me arrastro como un animal sobre la nieve helada. (*EM*, 124)

Las dos situaciones aquí narradas se prestan a ser engarzadas manteniendo el sentido. En la primera de las situaciones referidas en el fragmento de *EM*, que constituye una analepsis, Mauren se divierte con Ernesto en el río [1] y se ocultan para no ser vistos por unas muchachas que han aparecido en la zona de baño [2]. En la segunda, perteneciente a la historia principal, David y Ernesto están en una misión de guerra y también se ocultan para no ser disparados por el enemigo. Ya hemos sugerido que las reiteraciones de las analepsis subrayan el peso de ciertos acontecimientos del pasado en la mente de Ernesto (*vid. supra*). En el fragmento que destacamos ahora, la narración principal se acopla a la analepsis como si fuera una prolongación de ésta, y sólo los nombres de los personajes en [2] y [3] ubican las partes del diálogo en la infancia de Ernesto o en la guerra. Con esta disposición, se muestran en espejo dos momentos diferentes de la trama unidos por temática, pero también el desdoblamiento de un personaje en otro, lo que Lang llama una epanalepsis horizontal del personaje (2006: 38). Ambos representan los dos mundos de la novela: el pasado obsesionante de Ernesto (Mauren), y el mundo bélico donde el protagonista trata de purgar su culpa (David).

La segunda de las variantes de silepsis hallada en las novelas consiste en tomar una palabra o frase y modificarla de modo que tenga sentido en una situación que se introduce a continuación. Este tipo lo vemos en *LIN*:

¹⁶⁹ Aunque nosotros utilizamos el término “bisagra” como metáfora para marcar dos momentos diferentes que se aúnan por medio de su contraposición sin indicaciones en la narración, conviene recordar que Mieke Bal (1990: 119) llama “bisagra” a dos tipos de focalización que se aúnan y permanecen ambiguos, un tipo de focalización doble donde no queda claro quién ve, acepción que no tomamos en nuestro análisis.

[1] Vincenzo iba desplazándola hacia el lecho, mientras cerraba la puerta de la habitación con el pie.

–Así está mejor... –murmuraba con el rostro congestionado de deseo–. No crea que voy a hacerle daño. Es **un verdadero placer...**

[2] UN VERDADERO CRIMEN

[3] Concluyó la patrona. “Ahora pondrán la fotografía del niño...” (LIN, 115)

De manera similar a los ejemplos que llevamos vistos en este apartado, la secuencia [2] del presente fragmento puede pertenecer indistintamente a los dos momentos de la vida de Walia que se refieren antes y después: a su estancia en Roma, cuando es atacada por el dueño de la casa en la que vive, de lo que nos informa [1], y por otra, a su estancia en Holanda, donde vive y trabaja al principio de la novela con la señora Van Duiker (la “patrona” de [3]), en una de sus conversaciones a la hora de la cena. En el primer caso, la narración de la violación que está sufriendo la protagonista expresa el carácter de crimen de la acción de Vincenzo, al tiempo que contrasta en forma de antítesis con el “verdadero placer” que él expresa. En el segundo caso, la secuencia en mayúsculas se aplica a la desaparición de Karl, el niño de cuya muerte se responsabiliza Walia, una información que su patrona desconoce. Las dos secuencias de distinta ubicación ontológica se unen por medio del mismo adjetivo: verdadero placer-verdadero crimen.

La técnica de engarzamiento de este segundo tipo de silepsis la denomina Ruiz Avilés ‘empate o encabalgamiento mental’ (2000: 149), y la considera como un rasgo característico de la escritura de Hernández. Aunque Ruiz Avilés emplea ambos términos como intercambiables, proponemos que cada uno describa una función. En nuestro trabajo, el ‘empate’ equivale a la silepsis que acabamos de recoger, mientras el ‘encabalgamiento’, término proveniente de la poesía, designa la narración en la que se inserta un enunciado desplazado, pues este pertenece a un diálogo subsiguiente procedente de un entorno distinto.¹⁷⁰ Con el ‘empate’ se naturaliza la conexión existente entre dos situaciones diferentes, que se integran en una misma unidad, como si se tratara de una sola. El “empate”

¹⁷⁰ Aunque el ‘encabalgamiento’ podría considerarse una silepsis vertical (Lang 2006: 34), que supondría la anulación de los límites entre discurso e historia, lo entendemos más claramente como *transgresión* de límites, así que para nosotros sería un caso de hiperlepsis vertical del personaje (*vid.* Lang, 41-44; Meyer-Minnemann, 63-65) o superposición de los discursos de dos instancias pertenecientes a distintos planos, el del personaje (en la historia) y el del narrador (en la narración). Un encabalgamiento sería, para nosotros la frase en negrita del ejemplo siguiente de *EM*: “La larga fila de los que esperan su turno con el barbero se me antoja una procesión de orugas con apariencia de hombres; una sinuosa agrupación de mendigos sucios, rostros de perplejidad y de temor ante un destino incierto. **¿Qué significa todo esto?** –No puedo explicarle nada, porque a mí, como es lógico, no me han explicado la situación –dice el barbero–. Yo estoy aquí para limpiarles a ustedes toda esta basura de la cabeza. (*EM*, 93).” La pregunta de “¿Qué significa todo esto?” no la formula el narrador, sino que parece una intervención de Ernesto. Sin embargo, en lugar de aparecer en el diálogo introducido por un guion, se coloca en el cuerpo de la narración. Esta estrategia –más empleada en otras obras de Hernández como *Invitado a morir* (Hernández 1972)– nos sugiere un encabalgamiento por la distribución de una porción de la narración en dos lugares diferentes, como si fueran dos versos diferentes en un poema.

introduce el salto temporal encubierto por un segmento de la narración, que sirve de puente entre los dos momentos.

De entre los fragmentos que combinan varios mundos ontológicos o momentos en las novelas, algunos de ellos llevan un elemento conector (silepsis) o se presentan de manera explícita. Otros, sin embargo, simplemente se ensartan en la narración y los podemos reconocer por separado porque pertenecen a distintos mundos ontológicos del protagonista. Este fenómeno, que representa un acoplamiento de realidades, difiere de la silepsis en que no hay un nexo divisorio reconocible, y tiene que ver tanto con la temporalidad de las novelas como con la focalización interna, pues es a través de los personajes como nos adentramos en la combinación de mundos ontológicos. Una de las consecuencias para el lector es que debe ponerse en el lugar del protagonista para, por medio de un acto de simulación, captar los distintos elementos y activar su conciencia. Los casos más patentes de mezcla de realidades los vemos en *LIN*:

[1] Sus ojos [los de Walia] se violentaban para permanecer sobre la redonda cara de Horiot. [2] **Se detuvieron en los labios carnosos y en el muro de ladrillo donde el niño reía.** [3] En un supremo esfuerzo rodeó el sillón que ocupaba el diplomado y **dejó caer el cadáver de su madre sobre la cabeza cuadrada.** Su mano afilada y pálida acariciaba la nuca de Everett, obligándole a soportar la muerte revolviéndose en el asiento. (*LIN*, 38)

Walia observa el rostro de Horiot al tiempo que se introduce la realidad del muro (en [2] y [3]). El choque se debe a la incongruencia semántica unida por la conjunción coordinada ‘y’, que se espera que conecte dos elementos pertenecientes a la misma realidad del personaje: dentro del rostro de Horiot, Walia observa, por una parte, “los labios carnosos” y por la otra “el muro de ladrillo donde el niño reía”. Por otra parte, la presencia de los artículos determinados en “*el* muro” y “*el* niño” en [2] expresan la familiaridad en la narración con estos dos objetos. A estas alturas, el lector ya sabe que ambos son dos constantes en la obra, muy recurrentes en la narración.¹⁷¹ De ahí podemos leerlos como recuerdos o alucinaciones de Walia que se superponen y se ‘filtran’ en su experiencia. De igual modo, la frase siguiente, en [3], “rodeó el sillón que ocupaba el diplomado y dejó caer el cadáver de su madre sobre la cabeza cuadrada”, combina ambas realidades, la que Walia observa con sus ojos, en casa de Horiot (“el diplomado”, “la cabeza cuadrada”), y la que proyecta su recuerdo o imaginación (“el cadáver de su madre”).

¹⁷¹ El muro puede leerse como la separación real y simbólica entre Hans y su hija, pues separa el cuarto de la niña del de su padre y Draga. La llegada de Draga a la familia provoca el distanciamiento entre Walia y su padre, con lo que la referencia al muro como obstáculo que obstruye la relación paternofilial es continua. En cuanto al niño, Walia dice haber provocado su muerte en una excursión, lo que genera una angustia irrestañable en la protagonista.

Bergeson (1998b: 118) asigna la combinación de realidades que ve Walia al cambio de perspectiva de la obra:

The sudden changes from one focalized object to another may be explained by **someone who sees all the events in her mind**, in which temporal and spatial boundaries are meaningless. She would be able to see the past and the present simultaneously. And since the two times exist concordantly, a character from one time could easily appear in another time.

Estamos de acuerdo con el estudioso en que las secuencias combinadas indican que los límites temporales y espaciales no tienen sentido en *LIN* cuando en ocasiones como las que recogemos más arriba se entremezclan en la misma narración. También creemos que la focalización de Walia es necesaria para que tenga lugar esta combinación de realidades o situaciones. Sin embargo, la mente a la que hace referencia Bergeson la haríamos equivaler a la experiencia de la protagonista, no solo mental, porque consideramos que la novela ofrece una concepción de experiencia como abarcadora de lo intramental y lo extramental, que se expresa precisamente por medio de la suspensión de las fronteras temporales y espaciales.

La misma postura de Bergeson la observamos en Ruiz-Avilés (2000: 151), cuando sostiene, acerca de las distintas realidades de Walia combinadas en la narración, que “[e]l caos donde se desarrolla es en su mente, específicamente en la incapacidad de vincular las impresiones que le vienen de afuera con los recuerdos que provienen de adentro”. Como vemos, las palabras de Ruiz-Avilés reflejan una concepción dual de la experiencia en “dentro” y “fuera”, lo cual se contradice con su propia propuesta de que la mezcla de realidades (que él llama “caos”) tenga lugar en la mente de la protagonista, mientras que la realidad “coherente”, como él mismo dice unas líneas antes en su estudio, se desarrolla con el exterior de la protagonista. Igualmente, no comprendemos dónde reside la por él denominada “incapacidad” de Walia para poner en relación (“vincular”) todas las realidades, puesto que, como él mismo indica, ya se hallan combinadas en la mente de la muchacha. Antes al contrario, consideramos que el orden de los acontecimientos –entendidos estos como escenas de la protagonista– narrados en *LIN* muestra la fusión de varios tipos de la experiencia, lo que, en la línea que presenta Ruiz-Avilés, supondría más bien una prueba de la “capacidad” de Walia por vincular todas esas realidades.

En comparación con *LIN*, la mezcla de realidades en *PMR* se hace manifiesta de otro modo, porque la falta de funcionalidad de las fronteras temporales se evidencia literalmente. A pesar de conocer el concepto del tiempo medido por relojes y calendarios, Gontrán no sabe en qué momento vive:

[1] **¿Dónde está realmente** Zaldívar Miedes, Gontrán, alias Fabiola el Tuerto? ¿Tendido en la cama de la enfermería del hospital psiquiátrico? ¿Saltando el

POTRO gimnástico en el campamento militar? [2] ¿Es ahora cuando soporta la mirada viscosa de aquel confidente de la policía? (PMR, 87)

¿Cuánto tiempo ha pasado desde entonces? Palabra de honor, úrsulos: [2] No lo sé. **A pesar de conocer EXACTAMENTE el funcionamiento de los calendarios ETERNOS**, ignoro cuánto tiempo estuve PRESO en aquella prisión y tampoco puedo CALCULAR el tiempo exacto de mi desgracia INTRÍNSECA. [1] El tiempo, como un [sic] nebulosa, **se extiende sin dimensiones** por su cerebro. (PMR, 169)

Gontrán expone su dificultad por saber en qué realidad se halla ([1], y [2] del primer fragmento) y por medir el tiempo, que no tiene para él dimensiones ([1] del segundo fragmento). En su estudio sobre el tiempo en la novela, Darío Villanueva (1994: 41) habla de “ucronía” o atemporalidad para referirse al tiempo mental que caracteriza a *La montaña mágica*, de Thomas Mann, donde no existen las unidades cronológicas. En esta novela –dice el crítico– “la narración está en suspenso (...) a causa de una distorsión personal, relativista, del tiempo” (1994: 42). Aunque no se puede hablar de “ucronía” en *PMR* –ya que hay, si bien escasas, referencias temporales– se podría ciertamente indicar que la temporalidad se ve afectada por la “distorsión personal” del protagonista, cuya percepción del tiempo no se corresponde con la medida convencional, como explica en varias ocasiones.

En la última de las novelas, *EM*, los recuerdos se funden de manera menos brusca y frecuente que en *LIN*, aunque, como en *PMR*, hay referencias a la dificultad de Ernesto por saber en qué momento se halla. Cuando Ernesto se despierta de un mal sueño y procede a darse una ducha, a pesar de estar despierto, el sueño continúa, y se entremezcla con la narración principal: “Las prostitutas se rieron estrepitosamente. Bajo la ducha del cuarto de baño oigo sus voces, **veo** sus caras pintadas, sus labios sensuales” (*EM*, 40). Los hechos del pasado reaparecen en la narración principal adquiriendo nuevo protagonismo. Sin embargo, en otras ocasiones de la narración de Ernesto, las sensaciones no quedan adscritas definitivamente al personaje o al narrador, sino que este detalle queda en suspenso. En estos casos, destacamos el uso del verbo ‘ver’ al que ya nos referimos en el estudio del narrador como uno de los principales factores que crean la ambigüedad. Ernesto ‘ve’ muchos acontecimientos que narra, lo que puede apuntar a un modo de nombrar el recuerdo (ver 4.3.1).

La mezcla de tiempos y la dificultad de asignar un acontecimiento a la línea temporal que el lector espera acercan estas novelas a otros géneros donde la temporalidad contradictoria o imposible no despierta sorpresa, como la ciencia ficción o la fantasía. Como explica Alber (2012: 184 y ss), estos dos géneros han convencionalizado sus modos de presentar la temporalidad:

In the case of fantasy narratives, impossible temporalities can be explained through the use of magic or through other supernatural interventions, while in

the case of science fiction, they can be explained through the setting in the technologically advanced future (or through interventions by aliens). (185)

Aunque la explicación de Alber puede adolecer de cierta generalización, su reflexión nos ilustra de que las pautas de los géneros fantástico y de ciencia ficción predisponen al lector a un tipo de expectativa donde la temporalidad no responde a parámetros considerados ‘reales’, sino propios, por eso no son susceptibles de causar desconcierto. En las novelas de nuestro corpus, la temporalidad parece responder a modelos con los que estamos familiarizados, para obligarnos paulatinamente a adaptarlos a los que exige la propia novela.

4.2.5 Episodios oníricos y pasajes no ubicables

Los episodios oníricos de las novelas no siguen ninguna medida temporal visible, y los límites entre la vigilia y el sueño se dificultan, porque en ellos aparecen elementos procedentes de las realidades de los personajes. En *LIN* se relata un sueño de Walia prestando declaración ante un jurisconsulto (*LIN*, 171) que la acusa del asesinato de un niño del reformatorio. El episodio se encuentra enmarcado por un diálogo con el psiquiatra Grimaldi, que insiste en que narre detalladamente todo cuanto le preocupa de su pasado:

Cierre los ojos y explíqueme qué significa que planeaban un crimen.

[1] –**Es cierto** –dijo Walia–, tiene que creerme. Planeábamos un crimen horrendo. [2] Ojos cerrados.

Estupor.

Animales.

Astros.

[3] **El contacto con la realidad comenzaba a romperse.** [4] Grimaldi ya no era un hombre, sino una máquina telepática que trataba de horadar [5] las materias **redondas, blandas, sin aristas.** (*LIN*, 139)

El psiquiatra pide a la joven que desarrolle su historia, y ella trata de persuadir a su médico que los sucesos que narra son reales (como vemos en [1]).¹⁷² Lo que se narra posteriormente en [2] lo asignamos a la transición entre las palabras del psiquiatra y la reanudación de la historia que narra Walia. Pero las frases sueltas pueden ofrecernos interpretaciones alternativas, por ejemplo que Walia, después de haber sido sedada por el psiquiatra, comience a soñar después de [1], cuando observa animales y astros, y ahí se “rompe” el contacto con la realidad, como se indica en [3]. También puede ser que las dos primera palabras de esta sucesión pertenezcan a lo que Grimaldi observa: los ojos cerrados de la paciente, el estupor esperado en estos casos, y a continuación, también es posible pensar que los astros y animales constituyan una reacción común en pacientes como Walia. Sin embargo, cuando leemos [3] y

¹⁷² Con la “verdad” o “realidad” de los hechos que relata Walia contrasta diametralmente el intento de Grimaldi por convencerla de lo contrario, de la “mentira” de los sucesos relatados (hemos discutido la verdad de la experiencia de los protagonistas de las novelas en 5.1.2).

[4] podemos asignar lo narrado a Walia, y quizá también, retroactivamente, disolver la potencial ambigüedad anterior.

En su estudio de la obra de Hernández, Cabrera y González del Valle se refieren a este episodio donde se da una “disolución y fusión de tiempos” donde “[l]as fronteras entre ellos desaparecen” (1978: 184), refiriéndose a los pasajes de silepsis. Al tratar de *LIN*, los estudiosos sostienen de *LIN* (1978: 180), las varias “realidades” de la novela no siempre responden a parámetros lógicos. Así se pronuncian con respecto al episodio hipnótico:

[E]ste entierro es la evocación [...] de otra realidad imaginada; el entierro del hijo de Ilse (hijo que jamás existió), quien a su vez simboliza en la mente desesperada de Walia su propia niñez muerta. ¿Qué ha sucedido aquí? La respuesta de esta pregunta es el desarrollo del segundo punto; **los varios niveles de realidad**. Una realidad imaginada (el entierro de Karl) proveniente de otra asimismo imaginada (el entierro del hijo de Ilse) es para el personaje una **realidad absoluta**. (1978: 180)

También en los sueños de los personajes están presentes las realidades a las que se refieren los estudiosos, y que hemos venido comentando en este apartado de la temporalidad, pero no consideramos que los niveles se puedan aplicar a las realidades en sí, más allá de los niveles de la narración. Por eso no podemos refrendar en el texto las especulaciones de estos estudiosos sobre el carácter imaginario o no de ciertos episodios, porque, según lo que venimos discutiendo, todos pertenecen a la experiencia del personaje, que podría equivaler a la “realidad absoluta” de la que hablan al final.

En *EM*, Ernesto acaba de tener un mal sueño y asegura estarse despertando bajo el agua de la ducha, lo que le permite salir de la realidad onírica. Sin embargo, veremos que el sueño prosigue en su vigilia y la invade:

[1] Al día siguiente me desperté más tarde que de ordinario y comprobé que Erika ya se había ido a la biblioteca. [...] Durante algunos minutos dejé que el agua fría de la ducha me golpease el cuerpo y, [2] lentamente, fui recobrando la conciencia, [3] **abandonando aquella estrambótica sala del establecimiento Anaconda** [4] donde hacía muchos años, como truco de magia, habían aparecido diez mujeres jóvenes y atractivas, perfumadas y libidinosas dentro de sus batas de raso multicolor.

[5]—Elige la que más te guste. Vamos, no seas tímido. (*EM*, 40)

En sus sueños, Ernesto ha estado en una casa de citas llamada Anaconda [3] a la que en su temprana juventud acudió para pintar a algunas prostitutas. Aunque aquí lo considera un sueño, el narrador lo ha calificado antes (capítulo 5 de la primera parte) de “recuerdos del pasado” (*EM*, 34). Sueño y recuerdo se difuminan una vez más en la novela por medio de las

referencias perceptuales de “ver”, “oír”, “escuchar” recurrentes en todo el episodio. Cuando se despierta [1] y dice volver a la realidad [2], observamos que vuelve a referirse a la historia de Anaconda [4] para adentrarse nuevamente a ella [5]. En la fusión de sueños, recuerdos y realidad consciente, la novela no atiende a diferencias temporales, lo que también vemos en otras escenas explícitamente oníricas que entremezclan sueño y recuerdo.¹⁷³

En las obras que estudiamos no siempre se identifica un “momento” o período temporal, sino más bien “mundos ontológicos” o situaciones en las que habitan los personajes. En la escena final de *LIN*, por ejemplo, Walia se encuentra con Horiot después de haber huido de Grimaldi, pero ninguno reconoce al otro. Algunas de las dudas que pueden asaltar al lector giran en torno de la ubicación del episodio en la trama, y qué tipo de experiencia estamos presenciando: ¿se trata de un recuerdo, un sueño, un deseo? Recordemos los pormenores del encuentro:

Walia inclinó su rostro a la ventanilla. [1] **El conductor, un hombre con gafas**, bajó lentamente el cristal

[2] –Casi la atropello, señorita. ¿Puedo ayudarla en algo? – preguntó en un italiano apenas inteligible.

[3] Era Horiot Everett.

[4] –Lléveme con usted, por favor –dijo Walia estremecida por el frío y la ansiedad.

Everett inició un tic y abrió la puerta del coche con torpeza. [5] Estaba sorprendido de encontrar en plena noche [6] **a una joven tan bella**, medio desnuda, que le rogaba [7] **angustiosamente** que la llevara con él. (*LIN*, 234)

Walia ha recaído en su crisis y huye despavorida buscando refugio. Caminando en medio de la noche por una carretera italiana, observa los faros de un vehículo y le hace señas. Aquí empieza el fragmento. A juzgar por la descripción de Horiot en [1], el tratamiento de usted que emplean ambos en [2] y [4], y la reacción de [5] y [6], los personajes no se conocen. El comentario de [3] puede ser simplemente informativo (sinónimo de “Se llamaba Horiot Everett”), o en efecto, una señal para el lector del reconocimiento del personaje. Pero ¿cómo explicamos que Walia y Horiot no se conozcan ahora? Podríamos pensar que se trata de un salto temporal, de modo que este fragmento, elidido anteriormente en la narración, corresponda efectivamente a la primera vez que se ven los dos personajes. Sin embargo, sabemos que Walia había pedido a Horiot que la acompañara a Italia (*vid. LIN*, 102) para huir de la justicia de Holanda, donde supuestamente se conocieron. La escena referida no se ubica fácilmente en ningún momento de la vida de la protagonista.

¹⁷³ *Vid.*, por ejemplo, *EM*, 58-62, cuando el padre de Ernesto sale de su tumba y lo visita una noche. Este episodio se engarza por medio de sucesivas silepsis (*vid supra* en este mismo apartado) con recuerdos de su infancia donde la temática del padre opresor enfatiza el sentimiento de pavor que prepara el episodio bélico.

Alber (2012: 183) habla de temporalidades incompatibles en las obras que contienen elementos ‘no naturales’,¹⁷⁴ porque no se explican por medio de una lectura basada en parámetros del mundo real del lector. La novela refuta, según nuestra lectura, la escena mencionada dentro de un esquema de temporalidad lineal, porque su funcionamiento temporal no representa (en el sentido de “estar en lugar de”) el natural o existencial que proviene de un pasado y se extiende hacia un futuro, y donde la causa precede al efecto, sino que lo configura la propia novela. Uno de los efectos en la lectura es que estos pasajes se lean sin significaciones enigmáticas que busquen ser descubiertas. Esta lectura tiene que ver con que la narración de las novelas se estructura en función de una experiencia en la que las distintas regiones (corporal, emocional, perceptual, cognitiva) participan unas de otras sin límites artificiales o impuestos. Sin embargo, los saltos y alteraciones temporales encontrarían para el lector explicación en la locura del personaje, que ahora podría funcionar como respuesta-coartada ante los fenómenos a priori ‘inexplicables’, configurando lo que hemos identificado como ‘lectura categorizadora’ (Caracciolo 2016b: 112).

Una explicación complementaria de la desubicación de este fragmento de *LIN* podemos buscarla en la focalización: ¿quién o quiénes *ven* en el pasaje, de modo que queden sin identificar ambos personajes? Cuando Bal (1990: 120) habla del suspense como efecto de la manipulación de información en la focalización, sostiene que al ocultar información al lector y al personaje, la narración crea un efecto de “rompecabezas”, donde se muestra sólo la información que conoce el focalizador. El desconcierto del pasaje se explicaría entonces por el cambio de focalización, pues en un primer momento (probablemente hasta [3], pues la frase anterior es de focalización ambigua) vemos con los ojos de Walia, para después ser sabedores –gracias al narrador– de que el hombre que conduce el coche no es otro que Horiot. Según esta postura, hemos pasado de la focalización interna a la focalización cero. Entendemos, por tanto, que Walia no se hace partícipe de [3], y que el “usted” posterior indica que no ha reconocido a Horiot. Sin embargo, sabemos que en anteriores episodios, se han tratado de usted (*LIN*, 24), así que podríamos decir que la focalización interna continúa hasta [4]. Pero esta alternativa queda invalidada cuando constatamos el asombro de Horiot antes de acceder a llevar a la joven en su coche. En todo caso, aunque el desconocimiento de los personajes al final de la novela tendemos a explicarlo con el orden narrativo y el cambio de focalización, no lo explican totalmente. Una de las implicaciones de este intento frustrado es la lógica interna que propone la novela, no siempre susceptible de ser sometida a los cánones de orden o focalización al uso. La extrañeza de Walia puede espejarse en el lector por medio de la simulación, pero también por sus respectivas –en el lector y en el personaje– situaciones de incompreensión. En el primer caso, hallamos un caso de disonancia narrativa, por el que el lector no logra casar los elementos dispares que darían sentido a la narración. En el segundo caso, ante la dificultad de ubicar el pasaje, el fragmento de *LIN* nos ofrece un indicio

¹⁷⁴ Conjuntamente con otros estudiosos, Alber ha publicado estudios defendiendo la existencia de un tipo de narratología de lo “no natural” como reacción a la “natural” de Fludernik (1996). Ver, por ejemplo, Alber (2002; 2010; 2012; 2013).

expresivo que provoca sorpresa o el desconcierto en el lector, que funcionan como marcas de experiencia porque muestran la capacidad de la narrativa por evocar una experiencia en el lector, lo que Caracciolo denomina ‘experiencia suscitada por la historia’ (‘story-driven experience’). Estos sentimientos constituyen parte de la experiencia emocional que el lector recibe en su contacto con el texto, a raíz de haber adscrito una conciencia al personaje.

4.2.6 Balance de las estrategias de temporalidad de las novelas

En el análisis de la temporalidad hemos reflexionado sobre la falta de fronteras en las regiones de la experiencia de los personajes y en la narración. De modo parecido al que veremos en 4.3.1, la experiencia introspectiva y perceptiva de los personajes queda sin demarcar, y la parquedad de las referencias temporales en las novelas, unido a los constantes cambios de mundo ontológico en que se mueven los personajes nos ha llevado a considerar el tiempo de las novelas como caracterizado por su subjetividad.

La copresencia de escenas diferentes en las novelas que se disponen sin marcas temporales reconocibles también nos sugiere la artificialidad de la medición temporal para la experiencia de estos personajes, siguiendo un *continuum* que pone en relación, por una parte, sus experiencias pasadas, presentes y venideras, si seguimos un sistema cronológico; y por otra parte, sus experiencias perceptuales, emocionales, cognitivas y socioculturales, si seguimos un sistema basado en la experiencia.

A partir del estudio de la temporalidad de las novelas del corpus podemos decir que una de sus particularidades radica en el contraste entre su general realismo y la aparición de elementos no naturales difíciles de armonizar con la historia. El lector se ve obligado a prescindir en parte de la experiencia basada en los conocimientos del mundo real, pues aunque el espacio o el ambiente de los personajes ponen al lector en contacto con lo familiar, los elementos chocantes lo hacen extraño, para lo cual debe recurrir a otro tipo de experiencia como la literaria, concretamente al repertorio de otros géneros, como lo fantástico, la ciencia ficción, o pasajes absurdistas. En este sentido, Herman nos recuerda que la disposición temporal de una obra narrativa no va en necesaria comunión con la del mundo extraliterario:

Narratives do not merely evoke worlds more or less distant from or proximate to the world of the here and the now [...]. More than this, stories place an accent on unexpected or noncanonical events –events that disrupt the normal order of things for human or human-like agents engaged in goal-directed activities and projects within a given world, and that are experienced as such by those agents. (Herman 2009: 133)

Las tres obras de Hernández obligan al lector a desechar todo límite impuesto desde fuera de la obra, relegando también la experiencia vital que responde a categorizaciones basadas en la medición usual del tiempo, y lo llevan a activar la experiencia literaria de estos otros géneros.

En concreto, las novelas del corpus apelan a un lector que relacione la conciencia del personaje como eje que vertebra la temporalidad. Mientras las analepsis lo retrotraen al pasado, generalmente problemático y que tiende a repetirse o a salpicar en otros momentos de la trama, las prolepsis quieren adelantar acontecimientos aún presentes para el narrador, lo que sirve de indicación al lector de su relevancia. Por otra parte, las silepsis, la mezcla de realidades, así como las escenas no ubicables y los episodios oníricos, responden desde nuestra lectura al modo en que se estructura la conciencia del personaje.

La aparición de temporalidades que dificultan la secuenciación cronológica de la historia puede afectar a la sensación de empatía del lector hacia el personaje, porque puede verse considerablemente reducida cuando hay un contraste entre el realismo y su interrupción en las novelas afecta a la sensación de proximidad o distancia con respecto al personaje. En su estudio sobre la cercanía ficcional, Eder (2006: 70) apunta que una de las condiciones que aseguran la proximidad del receptor con el personaje es la del ‘realismo percibido’ (‘perceived realism’), que explica como “perceptual correspondences between the audiovisual track and real environments, and of the viewer’s immersion in the film’s diegesis” (*ibid.*). La ruptura de la línea temporal o los pasajes repetitivos que veíamos en las novelas puede actuar, desde este punto de vista, como instrumentos de suspensión de la empatía, si esta ha tenido lugar por otras causas.

El rescate a través de la memoria de sucesos que afectaron al personaje ayuda a comprenderlos y asumirlos, como un modo de restaurar esa parte del pasado. Teniendo en cuenta que los tres personajes de las novelas del corpus han sufrido el rechazo familiar de distintas formas, podemos decir que la narración puede devolverles la oportunidad de resarcir esas heridas. Las obras de Bergeson sobre Hernández (1998b, 1998a, 1999; 1999; 2003) sostienen como premisa básica que el acto de narrar la historia de la propia vida que llevan a cabo muchos de los personajes del autor tiene como fin la creación de un ‘yo’ coherente, pero los continuos saltos al pasado y presente produce a menudo varios ‘yoes’ que se confunden y frustran la creación del nuevo ‘yo’. En este sentido, un tipo de memoria que se trata en otro tipo de literatura, la literatura testimonial, es la memoria traumática (van Der Kolk y van Der Hart 1995: 163 y ss.). Aunque las novelas que estudiamos disten en forma y contenido de este género, podemos tender un paralelismo puntual entre la temporalidad de la narrativa que cuenta una experiencia traumática y el relato de un pasado doloroso. Al margen de la memoria narrativa, que son los hechos del pasado que encuentran en el lenguaje un modo de expresión, los estudiosos mencionados hablan de una memoria traumática, inmóvil y en muchas ocasiones imposible de comunicar. Ésta se rememora en circunstancias específicas que recuerdan a la víctima de una situación, o despiertan en ella sentimientos semejantes a los vividos en su pasado traumático. La particular ordenación de los acontecimientos narrados en las novelas del corpus podría tener que ver con que la única forma de contar su experiencia es de la manera en que lo hacen. En la misma línea, Van Alphen (1999: 27) explica que ese tipo

de experiencias no puede adaptarse a las normas del lenguaje, que llega a tornarlas irrepresentables:

First we experience something, then we try to find an expression for that experience. Experience of an event or history is dependent on the terms the symbolic order offers. It needs these terms to transform **living through the event** into **an experience of the event**.

Transmitir la memoria traumática por medios lingüísticos conlleva dificultades de expresión a causa de la empresa de traslación entre el padecimiento pasado y la experiencia del mismo. Desde este punto de vista, los saltos al pasado, al presente y cambios de realidad o mundo ontológico de las novelas, podrían entenderse como provenientes de la necesidad de ruptura con las normas lingüísticas –que se hace más patente en el caso de *PMR*– y de estructura cronológica.

4.3 La experiencia en el punto de mira: problemas de focalización

En este apartado agrupamos algunas estrategias relacionadas con la focalización de las novelas que problematizan la activación de la conciencia de los personajes. Las tres primeras estrategias que presentamos pueden confundir al lector respecto a la experiencia de lo narrado, tanto respecto al tipo de experiencia (4.3.1; 4.3.2); como a quién la experimenta (4.3.3). Las tres últimas estrategias (unidas en 4.3.4) ofrecen la posibilidad de asignar lo narrado a la conciencia del personaje, pero pueden truncar la activación a causa de la confusión acerca de quién ve en la narración (incluso quién habla, en 4.3.4.3).

En primer lugar, nos detendremos en los verbos de percepción que se usan con varias acepciones en las novelas, porque remiten básicamente a los sentidos (donde se podrían sustituir por ‘ver’) o a la cognición del personaje (‘recordar’, ‘imaginar’). En segundo lugar, veremos que algunas definiciones de diccionario que aparecen en *PMR* pueden leerse de varias maneras, sin que quede clara la relación con el personaje o el narrador.

En la última sección examinaremos el uso de las letras mayúsculas de *LIN* y *PMR*, que destacan gráficamente expresiones relevantes en la experiencia del personaje (Walia), o resaltan su manera de hablar (Gontrán). También nos detendremos en las llamadas “psicoanalogías” (Caracciolo 2014b: 106) o comparaciones con otras experiencias, aparentemente sin conexión con el personaje, pero que podemos leerlas como ilustrativas de una conciencia. En tercer lugar, estudiaremos lo que hemos llamado “espacios desapacibles”, que nos llevarán de nuevo a descubrir la conciencia de los personajes en lugares aparentemente sin conexión con ellos. Por último, analizaremos el traspaso de estilos entre el personaje y el narrador en *PMR*, donde el peculiar idiolecto de Gontrán apunta a que su conciencia se transmite al narrador heterodiegético de la novela, donde no esperamos encontrar rastros lingüísticos del protagonista.

4.3.1 ¿Ver o recordar? La polisemia de los verbos de percepción

El acto de ver y la visión están presentes en tres las novelas de varias maneras. Quizá la más patente sea la caracterización física de los personajes, como la miopía y ceguera parcial de Ernesto y Gontrán, respectivamente, pero también las referencias a la visión nublada para expresar el ocasional estado de confusión de Walia. En este apartado veremos que muchos de los verbos de percepción de la novela dirigen la atención a la visión parcial de los personajes, poniendo al lector en alerta sobre la singularidad de sus experiencias y, en el caso de los narradores autodiegéticos de *PMR* y *EM*, sobre la fiabilidad de sus narraciones, que hemos tratado más arriba (ver 4.1.2). Detengámonos en algunos pasajes:

[1] “No tienes nada que temer, ha sido un desgraciado accidente. Es preciso que hables.”

“¡No!”, murmuró ella.

Al mismo tiempo sintió cómo [2] **una sombra cubría la visión de los objetos** y [3] en su lugar aparecía el rostro de Ilse regresando, repitiendo:

NO

(*LIN*, 101)

El resplandor del ventanal [1] hiere mis ojos y me los cubro con la mano. Comprendo que [2] he de renunciar a entender nada de lo que ocurre, si es que pretendo sobrevivir sin [3] perder la razón. Esta decisión me afirma en la necesidad que tengo de defenderme. [4] **Estoy prácticamente ciego de esforzar la vista y lo digo –No veo apenas.** Esos asesinos me han roto las gafas. [5] **Soy miope.** (*EM*, 88)

La madre me miró con doloroso amor. [1] **Recuerdo** su rostro a través de la [2] **bruma difusa de mi miopía** (me habían robado [3] las gafas que me dio la teniente Casas) y el fuego de la estufa del vestíbulo que hacía también las veces de comedor. (*EM*, 116)

Se lo pregunto porque [1] **no veo bien.** Tengo el ojo derecho contagiado y [2] no distingo más que una especie de sombras y abultamientos sólidos, líquidos y gaseosos. (*PMR*, 45, 46)

Cuando Walia decide revelar a su amigo Horiot en *LIN* la historia del niño Karl, de cuya muerte se siente responsable, este le insta (en [1]) a comunicárselo a las autoridades, ante lo que se niega la protagonista. Son momentos duros para ella, ya que es la primera vez que lo comparte con alguien, y una muestra del difícil momento parece ser el ensombrecimiento de

los objetos que observa (en [2]),¹⁷⁵ que se sustituye con la imagen en [3] de su amiga Ilse recordándole que no declare.

Por su parte, los protagonistas de *EM* y *PMR*, aseguran que sus problemas de vista les impiden captar con claridad cuanto acontece, como expresa significativamente Ernesto en el primer pasaje (especialmente en [1], [2], y [3]), al reflexionar sobre la inutilidad de comprender su entorno bélico, al que acaba de arribar tras su secuestro a manos de tres militares. También en el segundo pasaje vuelve a hacer referencia a su defecto visual, [2], y a la ausencia de sus gafas, [3], pero la diferencia con respecto al primer pasaje es la especificación de que su miopía afecta al recuerdo de los hechos, [1]. Aquí ocurren dos cosas que nos resultan relevantes para la lectura de la obra. Por una parte, la asociación del acto de ver con el acto de recordar: Ernesto parece estar *viendo* la vida ante sus ojos (que trataremos más abajo). Por otra parte, si el defecto visual del narrador de esta historia afecta a su recuerdo, su narración corre el riesgo de deteriorarse (como dice en [2] del segundo pasaje) y, por tanto perder credibilidad para el lector.

También el segundo de los narradores homodieéticos de nuestro corpus, Gontrán, explica en el último de los fragmentos que recogemos sus dificultades de visión (en [1]) a partir de la tortura a la que supuestamente fue sometido en una comisaría de policía cuando era más joven, como se relata en otro momento de la trama. Lo característico de su problema es precisamente la parcialidad de su visión, donde sólo ve “sombras y abultamientos”, como afirma en [2].

La vista como sentido que domina los demás sentidos –como ‘archisentido’– puede ser un modo de equiparar la percepción a otros tipos de experiencia. Así, en su estudio sobre la corporeización en las novelas gráficas, Kukkonen (2013: 51) argumenta que la percepción de los personajes no constituye un acto exclusivamente visual, sino que integra el cuerpo entero:

Perception [...] is not a detached contemplation of the world or an achievement just of eye and brain. **Considering the bodily activities of characters, readers can get a sense of how they perceive the storyworld around them**, without having to read about their mental states in thought bubbles and without having to see the storyworld from their point of view.

La percepción se entiende aquí como extendida, abarcando los sentidos del personaje –en una acción hacia afuera, pues se proyecta hacia el mundo (“contemplation of the world”) –, pero también hacia adentro, porque entraña las posibilidades de relación entre el mundo y aquel que lo experimenta. Desde este punto de vista, la dificultad de la visión en los personajes de las novelas del corpus les *restringiría* el acceso al mundo que los rodea. Del mismo modo, para Tzvetan Todorov (2005: 98) el uso de lentes constituye precisamente uno de los

¹⁷⁵ Sobre la profusión de referencias a la luz y las sombras en *LIN* hablaremos en la sección 4.3.3, sobre espacios desapacibles, que pondremos en relación con el propio título de la obra.

“símbolos de la mirada indirecta, falseada, subvertida [...]. Mirar a través de lentes permite descubrir otro mundo y falsea la visión normal”. La mirada puede incluso permitir la apertura hacia lo fantástico, y añade que el sentido de la vista puede ser tomado como metáfora de todos los sentidos, a la que llama “sentido fundamental”, donde ‘ver’ equivale a ‘percibir’. En este sentido, las gafas de Ernesto y, por extensión, su miopía, así como la ceguera parcial de Gontrán, podrían ser aplicadas no solamente a su visión física, sino también a que tal miopía afectará a sus narraciones. Pero además, el particular modo de *ver* que tienen los personajes –narradores o no– de las novelas del corpus puede también ser indicación precisamente de esa visión que los caracteriza. Esta visión les va a permitir el acceso a una variedad de experiencias que quedarán indiferenciadas en la narración (pues podrán leerse como pensadas, vividas, observadas, imaginadas, temidas), y que vincularán a los personajes con su medio circundante.

La experiencia visual alterada de los personajes puede afectar a la lectura de la estructura del texto en dos direcciones. Por una parte, en lo tocante a la focalización de las novelas, ya que en los tres casos son los protagonistas los que focalizan lo narrado, y si las novelas sugieren que el ángulo desde el que se observa lo narrado puede estar distorsionado, el efecto puede ser de distanciamiento hacia el personaje. Por otra parte, también se puede ver afectado el propio acto de narrar cuando son los personajes los que narran, por las expresas referencias a los obstáculos (físicos –*EM*, *PMR*– o mediados por los objetos que utilizan). En ambos casos, el lector puede demorarse en su proceso de asignación de una conciencia al personaje, o bien experimentar un retroceso en el proceso de identificación con el personaje, la activación de la conciencia –si ésta ya ha tenido lugar– para resolver de nuevo la ecuación de quién se halla tras la experiencia expresada en el texto. La particular visión de los personajes puede además entenderse como una metaforización del estado de alienación que se les asigna, en cuyo caso el lector encontraría en la visión parcial una marca de experiencia que lo lleva a atribuir una conciencia a los personajes que se hace eco de su supuesta locura.

El sentido de la vista, junto con el del oído y del olfato, es también referido en las novelas por medio del uso polisémico de los verbos de percepción. Por una parte, con un significado sensorial, y por otra parte, como sinónimos de ‘recordar’, ‘pensar’, ‘alucinar’, etc. Según el *DRAE*,¹⁷⁶ la primera acepción del verbo ‘ver’ es “Percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz”; y por extensión también “Percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia”. Las dos acepciones tienen cabida en las novelas, pero en determinados contextos puede resultar ambiguo de qué acepción se trata, es decir, si el personaje está captando por los sentidos o pensando, imaginando, recordando o incluso alucinando. La polisemia de los verbos de percepción abre así al menos dos lecturas de la visión, una literal y una figurada. En las novelas hallamos pasajes no problemáticos, donde el contexto explicita la

¹⁷⁶ Vid. <http://dle.rae.es/?id=baOo6Gz|baR8qnC>

acepción concreta del verbo, pero también otros de mayor indeterminación. Detengámonos en los primeros, para mostrar su abundancia, y pasemos a tratar los segundos a continuación:

Siempre con disimulo y [1] **esforzando la vista hasta el máximo**, logré [2] **ver** mujeres vendiendo macetas con flores y ramilletes de laurel. [...]. [3] **Vi** algunos sacerdotes vestidos con larga y negra sotana [...]. [4] **Vi** ventanas y balcones abiertos, con colchones en las repisas y barandas. (*EM*, 79)

[1] Desde el fondo de la inconsciencia, dentro del cuerpo rígido que permanece atado al somier de la cama, [...], [Gontrán] [2] **aspira** el olor de una lluvia antigua. [3] **Ve** los ventanales que comunican con el patio delantero de [4] la Inclusa de Cantoblanco [...]. [5] **Huele** a pobreza limpia, a orden, a BENEFICENCIA. [6] ¿Cuántos años tendrá su hermana? [...] [7] Desde el pozo profundo del sueño **recuerda** sus zapatos manchados de barro, las gruesas medias de punto, el pelo rizado y negro, sujeto con una cinta bajo la nuca. (*PMR*, 210)

Ernesto ha sido sacado de su casa en el primer pasaje, donde le arrebatan las gafas, y llevado a la fuerza a un lugar desconocido en donde le han dado unas nuevas; que más tarde le roban, con lo que se siente perdido literal, pero también figuradamente, puesto que no puede distinguir dónde está. Las imágenes observadas y las voces escuchadas tienen un carácter perceptivo en el primer pasaje, lo que se refuerza con la introducción de [1]. De ahí la necesidad de forzar la vista para percatarse de cuanto ocurre a su alrededor, de lo cual le llaman la atención [2], [3] y [4]. Las gafas son referidas en más ocasiones como caracterizadoras del protagonista y de su visión propia. La visión y la imagen en la novela adquieren mayor significación si pensamos que Ernesto es un pintor que hace referencias efrásticas a cuadros y pinturas al hilo de su narración. Estas conexiones pueden subrayar, al modo de una psicoanalogía (ver 4.3.4.2) la experiencia de Ernesto con aquella que se representa en el cuadro en cuestión. Esto se hace especialmente relevante cuando el mismo Hernández reconoce en una entrevista que en *EM* “está comprendido todo el impresionismo pictórico” (Ramos 1982: 170). En la definición de este estilo, por el que lo visual debe aparecer tal como lo capta la retina (Farthing 2013: 316), puede conectarse la manera ‘visual’ de Ernesto de narrar (recordemos los reiterados ‘veo/vi’ que caracterizan a su relato). Algunos ejemplos de cuadros referidos en la novela son el de Cristofano Allori *Judith con la cabeza de Holofernes* (*EM*, 15), que Ernesto trae a colación cuando observa una fotografía de Erika. El cuadro y el episodio pueden apuntar a una premonición por la que Ernesto “perderá la cabeza” mientras Erika continuará su vida habitual, teniendo en cuenta la vuelta de Ernesto a la ciudad y comprobación de que ella es feliz con otra familia. O simplemente sugiere el miedo del protagonista por ser traicionado por Erika o por la situación en la que se encuentra de desesperación ante la pérdida del pasaporte. Asimismo, el narrador recuerda el cuadro “El Nacimiento de Venus y la Alegría de la Primavera”, de Botticelli (*EM*, 35) cuando acude a la

casa de citas de la señora Hortensia para pintar desnudos, donde conocerá a Nené, de la que se enamora perdidamente. La diosa Venus del cuadro puede conectarse entonces al amor, a los desnudos, a Nené o incluso a todo ello. Otro de los ejemplos es el cuadro de Gauguin “Lucha de Jacob con el Ángel” (*EM*, 179), cuando Ernesto compara a la madre de su amigo Mauren con una de las integrantes de la pintura. En el cuadro se observan varias mujeres orando y ante ellas se les presenta la visión del episodio bíblico de Jacob contra el Ángel, lo que apunta a que Márgara, la madre de Mauren, se imagina aterrorizada a su hijo muerto en batalla. En relación a lo pictórico está el empleo constante por parte de Ernesto del verbo “ver” en su relato, de manera que la imaginación, la visión perceptual o el recuerdo queden equiparados, como iremos viendo.

Por su parte, el pasaje de *PMR* que recogíamos emplea verbos de percepción para un recuerdo del pueblo de Gontrán, Cantoblanco, en cuyo hospicio pasa partes de su infancia. Si Gontrán está inconsciente (como se menciona en [1]) y se encuentra en su celda, el “olor de una lluvia antigua”, puede retrotraernos al pasado de Gontrán, lo que se materializa en las referencias a la Inclusa, donde el protagonista vivió siendo un niño. Entonces el segmento [1] nos permite leer [2], [3] y [5] como sensaciones del pasado, lo que vemos confirmado en [4], que menciona la Inclusa. En cuanto a [6], también lo integramos en el pasado cuando leemos [7].

Junto a los casos no problemáticos, encontramos en las novelas casos de polisemia, donde puede ser difícil dirimir la experiencia perceptual o de carácter evocativo que procede, por ejemplo, de los sonidos que escucha Walia en los siguientes fragmentos:

Mientras esperaban volvió a **escuchar** el jadeo animal de Hans sobre su madrastra y el beso que ella imaginaba sucio, abierto, babeante. El espasmo de placer que odiaba desde el primer día que consintió a Ulrich sudando encima de su cuerpo. (*LIN*, 104)

Una angustia espesa llenó su garganta como si fuera sangre. Con la cabeza apoyada en el muro **escuchó** el ruido de un automóvil avanzando a toda velocidad sobre el asfalto. Los neumáticos derrapaban en la madrugada. El automóvil se detuvo bruscamente y la inercia golpeó su cerebro hasta hacerle perder la noción de dónde se encontraba. Al mismo tiempo, un molino¹⁷⁷ hacía sonar sus aspas que giraban lentamente. (*LIN*, 190)

Cuando Walia espera ser atendida para ingresar en el internado/reformatorio¹⁷⁸ de Laboe de mano de su padre, por decisión de su madrastra Draga Mashin, la niña trae a la mente la

¹⁷⁷ Como indicamos al introducir *LIN* en el presente trabajo (ver 1.4.1), el molino en cuyas aspas fallece presuntamente el niño Karl constituye un lazo intertextual con los molinos más famosos de la literatura universal, narrados concretamente en el capítulo VIII de la primera parte del *Quijote*.

¹⁷⁸ No queda claro en la novela si se trata de una institución de rehabilitación (como señala Walia) o de un colegio de régimen completo (como indica su padre, Hans).

fatídica noche en que escucha yacer a su padre y su nueva pareja, un momento que le quedará grabado de por vida. En una interpretación mimética, la acción de “escuchar” en ese momento parece semánticamente inadecuada desde el punto de vista de la información ofrecida, puesto que, si la muchacha se encuentra con su padre en una sala de espera, no es verosímil que, al mismo tiempo, esté escuchando lo que acontece en su domicilio. Por eso, el “escuchar” podría entenderse como un recuerdo que le sobreviene y que percibe nuevamente, aunque también podemos leer la secuencia de manera que la protagonista esté escuchando “internamente” todos los sonidos sin distinción de tiempo ni lugar.

En el segundo pasaje, Walia se encuentra en la habitación del hospital psiquiátrico, apoyando la cabeza en la pared. Los sonidos constituyen, según la narración, parte de una pesadilla de Walia acerca del accidente automovilístico de Karl, el niño de su vecindad, pero en una primera lectura no hay nada en la narración que apunte a que se está narrando una imagen alucinatoria, sino que se podría interpretar como la descripción del ambiente en que se mueve.

Algo similar a Walia le ocurre a Gontrán en sus divagaciones sobre las partes de la oración y prosigue su narración hablando del sacerdote del hospital psiquiátrico:

El SUJETO puede ser substantivo o hijo del barro. (...) [1] El PREDICADO, por su parte, puede ser **verbal**, como Don Ariosto, el capellán de este manicomio maldito. Francamente: [2] **Le veo subido en el púlpito de la capilla HORRENDA**: Hijos míos amadísimos. MIERDA. Nosotros somos basura endemoniada, no tenemos padre, nadie nos ama. (*PMR*, 251)

A partir del vocablo PREDICADO, quizá por contigüidad semántica al verbo ‘predicar’, una de las actividades que hace un sacerdote, Gontrán trae a colación al cura del hospital, al que califica de “verbal”, y que también contiene los significados relativos a la gramática y a todo lo que tiene que ver con la palabra.¹⁷⁹ En [2], donde tiene lugar la visión del sacerdote, no queda claro si Gontrán lo observa en el momento de la narración o simplemente lo recuerda por asociación. Como en anteriores ejemplos, el verbo de percepción –en este caso ‘ver’– puede estar describiendo el acto de Gontrán contemplando al sacerdote, que se halla físicamente a su lado; o el acto de Gontrán recordando o imaginando la presencia del sacerdote, que no se halla físicamente a su lado.

Los ejemplos referidos apuntan a las acepciones diversas de los verbos de percepción, un fenómeno ya advertido por la narratóloga Dorrit Cohn (1978: 49, 50) que resulta un obstáculo inherente a toda obra narrativa con focalización interna que haga uso de la “psiconarración”.¹⁸⁰

¹⁷⁹ En la narración de Gontrán hay una tendencia a las asociaciones verbales y de sonidos, lo que para nosotros incide en el carácter coloquial de su estilo, que nos remite a una situación de oralidad (ver 3.4).

¹⁸⁰ La traducción al español de la “psycho-narration” de Cohn la tomamos de Luis Beltrán Almería (1992). En las narraciones en tercera persona, la psiconarración denomina al empleo del discurso indirecto encabezado por

When they are introduced by perception verbs, the sights a character sees and the sounds he hears link psyche and scene, and psycho-narration can then no longer be clearly differentiated from scenic description.

Aunque Cohn diferencia aquí entre la experiencia interna del personaje (que correspondería a sus pensamientos) de la externa (que correspondería al medio físico que rodea al personaje), la relevancia de esta cita para nuestros fines reside en la dificultad de adscribir el sentido literal o figurado que ofrecen algunos verbos de percepción en nuestro corpus. Este fenómeno se hace especialmente patente, opina Cohn, en las novelas de personaje o “figural novels”, donde la narración puede expresar una observación del medio de que rodea al personaje o un pensamiento o recuerdo.

4.3.1.1 Verbos de percepción en presente

Una vuelta más de tuerca del uso de los verbos de percepción polisémicos es que además empleen el tiempo presente como si fuera de pasado. El empleo del presente histórico implica que, en las narraciones de *PMR* y *EM*, donde narrador y personaje son ambos ‘yo’, se deja en suspenso quién experimenta la percepción:

—¡Hijos, despertad! ¡Despertad! ¡Ha venido vuestro padre!

Veo a Pupetta, de cinco años, con su camión de flores anaranjadas y sus trenzas rubias como el trigo. Viene hasta la silla donde me siento y me abraza. A pesar de **tener plena conciencia de que soy víctima de una alucinación**, siento cómo se me anuda en la garganta un deseo de sollozar. **Ve**o a Águeda, de nueve años. (...). **Ve**o a Gerard, “mi hijo” mayor, quince años. Es un muchacho alto y vigoroso, con espeso mechón de cabellos sobre las cejas. **Ve**o a mi padre caminando siempre hacia el Canal Zandaam, seguido de nuestro viejo Citroën. Todas las semanas va a la casa de campo a leer la carta que Mauren ha escrito desde África. (*EM*, 185)

Ernesto ha seguido el palpito de conocer a la familia italiana que, extrañamente para él, le ha escrito mientras está en el frente, y que lo considera su esposo y su padre. La escena que recogemos aquí corresponde al primer encuentro con su supuesta familia, mujer e hijos. Como Ernesto es narrador y protagonista de la historia que narra, la lectura de este y otros pasajes similares puede apuntar a que el agente de la visión sea tanto el narrador, que desde su “ahora” *recuerda* la historia; o el personaje, que desde su ahora (que en lugar de estar en pretérito está en presente histórico) *observa* a sus hijos.

Los dos factores de indeterminación de que consta nuestra lectura y que son habituales en la novela son: a) el uso de los verbos de percepción como sensoriales y cognitivos; y b) el uso

un verbo de pensamiento. Serían las expresiones como “Pensó”, “dudó”, “se imaginó”, etc. Para un estudio de esta técnica (y de las demás que recoge Cohn) en el ámbito español, *vid.* Beltrán Almería (1992: 75-172).

del presente en la novela tanto para referirse al tiempo de la narración como para el de la historia. Con estas estrategias, que pueden entenderse como de acercamiento de la narración a la historia, la pregunta que podría hacerse el lector no sólo es “¿quién ve?”, sino “¿cómo ve?”. Con los usos polisémicos de los verbos de percepción, la narración de las novelas nos muestra varias “regiones” (Caracciolo 2014b: 58) de la experiencia de los personajes, por una parte, la que tiene que ver con su subjetividad, y por otra con la observación directa del medio que los rodea. Al igualar ambas zonas de la experiencia, el texto ofrece las posibilidades de leer lo narrado como divagación del personaje en sus (fabricadas o memorísticas) cavilaciones, o simple descripción de lo que le ocurre en su realidad empírica.

4.3.1.2 La visión artificial y objetos que dan acceso a otras realidades

Aunque en la primera de las novelas, *LIN*, los verbos de percepción se usan frecuentemente, los más recurrentes son los que tienen que ver con las voces que escucha la protagonista, “escuchar” y “oír” más que “ver”. Sin embargo, el acto de ver es constante porque, por una parte, hay muchos juegos de luz y sombra (ver 4.3.3), y por la otra, Walia manipula repetidamente aparatos que implican visión a través de cristales o lentes, como el microscopio del laboratorio en que trabaja, o los prismáticos con los que diariamente espía al niño Karl, su vecino en Ámsterdam. Del mismo modo, las referencias a las ventanas de viviendas y coches; así como a los espejos –de su cuarto o retrovisores–; a la televisión de la señora van Duiker, dueña de la casa donde vive; o a las gafas a las que menciona siempre que recuerda a su compañera Ilse y a Horiot, muestran la importancia de un acto de ver *indirecto*, mediado por un objeto que a veces separa dos realidades (como el caso de la ventana), o permite el acceso a otras (el microscopio, los prismáticos, la televisión).

Esta dualidad también nos lleva a pensar en la ficha médica que se le asigna a Walia en el hospital psiquiátrico, que indica que la joven padece una “escisión de la personalidad en el espacio y en el tiempo” (*LIN*, 125). Como sugiere Ruiz Avilés (2000: 156 y ss.), la ventana o los cristales pueden entenderse en la novela como modo de expresar esta doble visión constante. Pero al contrario que Ruiz Avilés, quien habla de una “ambivalencia” y de un “dilema” en la aparición de estas imágenes en Walia, queremos plantear que no puede considerarse un dilema, ya que ello exigiría la voluntad de la protagonista, que se vería forzada a escoger una de las realidades, o decidiría cuál ver. Por el contrario, creemos que la obra apunta a que a Walia le *sobrevienen* estas imágenes habiendo o no tenido la opción de desecharlas. Es decir, que vive inmersa en ellas.

En el siguiente ejemplo, Walia, tras haber tomado una ducha en la pensión de la señora van Duiker, se sirve de sus binoculares para observar a través de la ventana el edificio situado delante de su casa. Sin embargo, más allá del edificio que observa en primera instancia, Walia ‘ve’ también a su amiga Ilse, de camino entre Finlandia y Holanda, esperando en el asiento del avión de camino a su reencuentro:

La señorita Eichmenah aplastó el cigarrillo sobre el cenicero y se dirigió al armario. Allí buscó [1] **a tientas** en el último cajón y [2] **tomó los prismáticos**. Como si desarrollara los pormenores de un rito, lentamente, los extrajo de su funda de cuero y [3] se dirigió a la **ventana**. Mientras enfocaba con sumo cuidado el chalet de enfrente, (...) [4] **volvió a ver a Ilse sentada en el sillón**. Sin gafas, fumando un cigarrillo o tal vez aceptando un confite de la azafata sonriente que [5] parecía ignorar **el nostálgico recuerdo de Walia**, el amor de Ilse, los prismáticos enfocados correctamente, la vieja y bondadosa señora Van Duiker que, de improviso, golpeó en la puerta del cuarto. (*LIN*, 14)

En la oscuridad de su habitación ([1]), un ambiente en que muchas ocasiones se encuentra la protagonista, Walia echa mano de sus prismáticos en [2] para situarse frente a la ventana en [3] y observar a su vecino. Sin embargo, el objeto de su visión no es el niño, sino Ilse, la amiga a la que espera desde hace unos días y que parece encontrarse de camino a ella ([4]). Esta visión puede ser leída como literal, pero cuando en [5] se hace referencia al recuerdo que supone la visión de su amiga, la lectura puede actuar retroactivamente y reinterpretar el acto de ver como recordar o imaginar, entre otras lecturas. De nuevo traemos a colación a Todorov (2005: 98) cuando considera que el uso de lentes, espejos y otros sirve como instrumento de acceso a otra realidad. En lo que respecta a *LIN*, la realidad a la que dan acceso estos objetos procede de Walia, de su recuerdo, imaginación o delirios, que con frecuencia ocurren cuando se coloca frente a una ventana.

En el género fantástico ambiguo, las puertas que dan acceso a otra realidad se consideran como motivos de un espacio “liminal” (Castro 2002: 123). En las novelas de nuestro corpus podríamos añadir las ventanas y los aparatos de visión. Todas ellas suponen la apertura a un mundo diferente al que se presenta antes de sobrepasar la puerta. En su estudio sobre el fantástico ambiguo en varios cuentos de la narrativa argentina, Andrea Castro (2002: 127) se refiere a esta área limítrofe como “liminalidad”:

La liminalidad implicará, entonces, la zona fronteriza, el estado en el cual coexisten lo viejo y lo nuevo. En lo que respecta a los cuentos que nos ocupan, esta zona fronteriza es el espacio en el cual entran en contacto y **coexisten los órdenes que de uno u otro lado del umbral son incompatibles**.

Estos motivos constituyen, por tanto, la unión de elementos dispares donde “lo viejo” y “lo nuevo” están copresentes, que también tiene lugar en las novelas (ver 4.2.4). Los objetos funcionan de división entre ambas realidades u “órdenes”, pero también como instrumento de acceso a esas realidades. De este modo, el uso de un objeto de visión le permite a la protagonista acceder a otras regiones de su experiencia. Asimismo, constituye un modo de resaltar la relación con el medio circundante, como lo concibe Caracciolo (2014b: 58).

Mediante la interacción con su entorno, Walia tiene contacto con otras partes más abstractas de su experiencia. El cuerpo y su contacto con el entorno no sólo caracterizan la experiencia física de un individuo, sino también sus ‘funciones cognitivas de grado superior’ (‘higher-order cognitive functions’, Caracciolo 2014b: 59) y que incluyen, por ejemplo, la memoria. Entendemos las referencias a la ventana (y posteriormente en la novela, los cristales), como instrumentos que se encuentran en los lindes de las regiones experienciales de la protagonista, y que las conectan.

La falta de límites en la experiencia de los personajes, que aplicamos tanto a la referencia a los objetos de visión de Walia como a la polisemia de los verbos de percepción, lo ponemos también en relación con el concepto de la ‘mente extendida’ (‘the extended mind’) que proponen los filósofos Clark y Chalmers (1998: 7-19) proveniente del cognitivismo corporeizado,¹⁸¹ y del que, entre otros, parte Palmer (2004: 157 y ss.) en su concepto de ‘mente más allá de la piel’ (‘mind beyond the skin’) aplicado en este caso a la narrativa. Para los tres estudiosos, los procesos cognitivos no sólo tienen lugar en el interior de la mente de un individuo, sino que se relacionan necesariamente con el entorno físico en el que se hallan.¹⁸² La mente no se ciñe, defienden Clark y Chalmers, a los límites de la piel y la cabeza (“the skin and the skull”, en sus palabras), sino que se sitúan en un espacio físico en el que se apoyan y del que forman parte. Los objetos que nos rodean y de los que nos valemos, por tanto, pueden considerarse como instrumentos que se integran en nuestros procesos cognitivos porque nos facilitan ciertas operaciones cognitivas. Por su parte, Palmer considera en su concepto de ‘mente más allá de la piel’ (Palmer 2004: 157 y ss.) que las acciones de un individuo son siempre mediadas a través de objetos, de sistemas o de otras mentes a nuestro alrededor. Aunque este teórico está interesado sobre todo en las implicaciones que tiene la extensión de la mente con otras mentes –lo que llama ‘intermental thought’ o ‘pensamiento intermental’–, también él habla del vínculo existente entre una mente con el ambiente físico en que se sitúa. En el análisis literario que propone Palmer, la mente más allá de la piel lo lleva a tener en cuenta todo el mundo ficcional que rodea a los personajes, con especial atención a sus relaciones con los otros personajes.

Siguiendo los postulados de Clark y Chalmers y de Palmer sobre la extensión de la mente, la polisemia en los verbos de percepción en *EM* y *PMR* provoca para nosotros que dos de las posibilidades de lectura de estos verbos, una introspectiva y una perceptiva, queden hermanadas en la narración y sus fronteras se cuestionen. El mundo interno y externo de los personajes son un solo todo al que acceden indistintamente en el relato de su vida presente y pasada. De modo similar, los aparatos de que se sirve Walia le permiten tener acceso a una

¹⁸¹ Para una visión panorámica de este movimiento, *vid.* el estudio de Monica Cowart (2014: 259-282).

¹⁸² Esta teoría es acogida por la llamada segunda generación de narratólogos cognitivistas –a la que se adhieren, entre otros, Marco Caracciolo y Karin Kukkonen– y que considera la mente como “corporeizada”, en contacto con otras mentes y con el entorno cultural en que se ubica. Su posición los diferencia de la corriente cognitivista anterior que consideraba la mente como interna y cuyo funcionamiento se podía comparar al de una computadora (Kukkonen y Caracciolo 2014: 261).

realidad que no podría aprehender de otro modo, sea como sea el modo de visión – introspectivo o perceptivo– en que observa a través de ellos. Ello les confiere la significación de mediadores entre dos realidades, si estimamos su visión como perceptiva, o como prolongación de su mente, si consideramos que su visión es introspectiva.

4.3.1.3 Omnisciencia en primera persona

Casi siempre por medio de los verbos de percepción, la narración de Ernesto introduce escenas en las que él no ha estado presente, e incluso tiene acceso a los pensamientos de los personajes que menciona:¹⁸³

[1] Los **veo** en la cocina de la casa rural, a las afueras del pueblo que parpadea en la noche. **Oigo** a lo lejos el rumor de un tren que se acerca y [2] **sé que la madre llora**. Está sentada en una silla baja, abatida por la desesperación. [3] El fuego del hogar ilumina la estancia ennegrecida por el humo, las largas ristas de ajos, las calabazas amarillas colgadas, la repisa con recipientes de barro y las estampas de la Virgen. [4] El padre, obstinado y absurdo, no ve la muerte de la que la madre habla. [5] **Sólo piensa** en la parcela número treinta y dos del Catastro Parcelario, la rectangular, junto al derruido molino. (*EM*, 109)

[1] La señora Márgara suspira. [2] Siete largos años por un pedazo de tierra y un dinero. Por ser pobres y tener que decir que sí a todo. Porque, **¿quién le decía a las señoras que no interesaba su oferta?** [3] Al fin y al cabo **vivimos** sobre sus tierras y si ellos quisieran nos daban la patada de Charlot. (*EM*, 178)

Ernesto presenta en estos dos ejemplos escenas a las que no pudo tener acceso de manera verosímil: en el primero, marcado por los verbos introductorios de percepción, describe el entorno de David, su compañero en combate, a cuyos padres no conoce Ernesto, que se está despidiendo antes de partir a la guerra. El narrador parece tener acceso a este momento, antes de conocer a su amigo, y al diálogo y pensamientos de los padres de él [4]. Pero también puede leerse como la visualización que hace Ernesto de este momento crucial para una familia, que entendemos como relevante para el protagonista porque le recuerda al episodio de su amigo Mauren, del que David se puede considerar un “doble”.

Precisamente el segundo ejemplo se introduce en el entorno de Mauren, su amigo de la infancia, si bien esta vez sin verbos de percepción que permitan la lectura imaginativa del episodio. Comenzando en la descripción externa de la madre de Mauren en [1], el fragmento muestra un acercamiento *in crescendo* del narrador a la subjetividad del personaje: en [2] se ha dado un paso más, pues mediante el pensamiento indirecto libre las voces de Ernesto y de Márgara confluyen, culminando en la pregunta que destacamos en negrita. Por último, en [3]

¹⁸³ También hay omnisciencia en primera persona en otras novelas de Hernández como *Curriculum vitae* (1999) y *El ayer perdido* (2007).

presenta Ernesto un pensamiento directo proveniente del personaje (que también pueden identificarse en las dos primeras frases de [2], aunque no queda claro).

Por una parte, Ernesto no se encuentra presente en el momento narrado, como inferimos de la narración, donde Hugo visita a Inocente y a Márgara para interesarse por el estado de Mauren en la guerra. Por otra parte, aun en el caso de que hubiera vivido ese momento, ¿cómo se explica que pueda saber lo que piensan los personajes? La omnisciencia de Ernesto podría encontrar una justificación en el carácter póstumo de su narración, como hemos visto en la temporalidad y como aparece al inicio de la novela, a partir de su primera edición.

La omnisciencia en primera persona o “paralepsis” es para Genette (1989: 249) una alteración en la focalización, y estamos con Niederhoff (2009: 391) al considerar que la supuesta infracción de la norma de la omnisciencia en primera persona apunta a una visión realista de la literatura, que excede el conocimiento de un narrador de limitaciones epistemológicas humanas. Curiosamente, como apunta el mismo estudioso, este tipo de infracciones inverosímiles, que se suelen aceptar en la historia (lo fantástico, el realismo mágico, la ciencia ficción), son difíciles de aceptar en el discurso. Pero si hemos de buscar una justificación expresa de la omnisciencia de Ernesto hemos de consultar la tercera edición de la novela (2012), cuyo paratexto reza del siguiente modo:

Esta historia es absolutamente verdadera y ninguno de los personajes que la pueblan es imaginario. Yo no soy su protagonista principal, sino un médium omnisciente que todo lo ve y todo lo sabe; porque, **poblador de los ámbitos donde reina la Parca, he adquirido esa trascendental lucidez** de la que sólo los dioses participan.

Ernesto Obermaidan

Este paratexto, ya presente en otras novelas del autor como *Curriculum Vitae* (1999) o *El ayer perdido* (2007), pero sólo presente en la última edición de *EM*, adelanta que la muerte ha concedido al protagonista o “médium omnisciente” el don del conocimiento supremo. Sin embargo, la colocación de este texto en boca del protagonista contrasta con otro –pospuesto– en boca del autor,¹⁸⁴ que indica el carácter imaginario de los personajes que pueblan la novela y su condición de alegato antibelicista. Podemos decir entonces que en las ediciones anteriores a 2012, la lectura de la novela no está condicionada por el texto de Ernesto, y la

¹⁸⁴ Se trata de un texto donde el autor especifica la ficcionalidad de la obra y su expresa intención de honrar a las víctimas de la guerra de Vietnam: “Los personajes que intervienen en esta historia **son totalmente imaginarios**. Sin embargo, el autor, a través de ellos, ha querido rendir homenaje a las víctimas innumerables que las guerras han dejado siempre tras de sí y, especialmente, a las personas inocentes sacrificadas en la aldea vietnamita de My Lai”. En la primera edición, este paratexto aparece después de finalizar la novela, pero en las ediciones siguientes, se adelanta a antes del inicio. Además, en la última edición, como acabamos de comentar, comparte protagonismo con la otra cita paratextual que recogemos en el cuerpo del texto, sobre la autenticidad de la historia y la omnisciencia del personaje. El autor y el personaje quedan así contrastados e involucran al lector en su lúdica contradicción, que puede considerarse otra de las ambigüedades de la obra.

omnisciencia de que parece gozar queda en suspense, quebrantada en la tercera publicación de la obra.

4.3.2 El diccionario en la narración. Entradas lexicográficas sin contexto

En *PMR* observamos una estrategia narrativa que relacionamos con la focalización –y también con la voz narrativa– que está ausente en las otras dos novelas. Se trata de ciertos lemas o palabras definidas tal como aparecerían en el diccionario, que se insertan en la narración, generalmente en relación con otra palabra expresada anteriormente. El problema de estas formas reside principalmente en la dificultad de saber el carácter experiencial de las mismas. Asimismo, se hace difícil asignarlas al personaje o al narrador, ya que en estos casos no se especifica quién las produce o de dónde proceden. Si pertenecen a una experiencia, tampoco queda claro si pertenecen al recuerdo de alguien que las piensa o recita de memoria, o a otro ámbito de la experiencia. ¿A quién asignar estas palabras sueltas? ¿Han sido/están siendo leídas, pronunciadas, memorizadas?

Sabemos que Gontrán lleva siempre consigo un diccionario en el que consulta sus dudas lingüísticas o de otra índole,¹⁸⁵ con lo que estas secuencias pueden estar siendo leídas por él a partir de una palabra dicha o insinuada. El siguiente fragmento se integra en un episodio imaginario donde Gontrán declara ante un tribunal de justicia, deseo que persigue desde el inicio de la novela:

–(...) ¿A qué actividad se dedicaba antes de entrar a formar parte de esa LEGIÓN de dinamiteros revolucionarios?

Gontrán vacila unos segundos. Al fin, habla de nuevo:

–A la fontanería en general, era [1] fontanero o plomero, según se mire –[2] responde.

[3] **Fontanería, fontanero, fontanera.** [4] **Relativo a las fuentes.** Artífice que hace, instala o arregla las tuberías por donde discurre el agua para sus diferentes usos domésticos, industriales, recreativos.

ARTE DEL FONTANERO

[5] **Conjunto de.** [6] Se sumerge en un susurro de voces, de acusaciones y alegatos. Ve a su defensor consultando unos papeles. (*PMR*, 17)

Gontrán imagina un juicio al que será sometido si se lleva a trámite su deseo de ejecución, para lo cual escribirá una misiva al rey de España.¹⁸⁶ En plena declaración, debe responder sobre su implicación en la trama de la que es acusado. De su respuesta, que incluye la palabra “fontanero” de [1], entendemos que se generan [3], [4] y [5]. Pero antes de la definición de la

¹⁸⁵ El diccionario se menciona ya en la p. 9.

¹⁸⁶ Así entendemos el título de la obra, aunque hay varias referencias en la novela que giran en torno a este motivo. *Vid.* por ejemplo, *PMR*, 51: “Sencillamente, pido la muerte al rey, porque es él y no otro el que presidió siempre la quema de reos en las plazas mayores y el que tiene el máximo poder”.

palabra vemos que la narración está en tercera persona (en [2]), que continúa en [6]. ¿Cómo leer los fragmentos que hemos destacado en negrita, sobre la palabra “fontanería”? Debido a que el fragmento es expresamente imaginado por Gontrán,¹⁸⁷ podríamos pensar que la secuencia proviene de una asociación lingüística mental del personaje. Pero también puede pertenecer a su discurso hablado, incluido o no en ese “susurro de voces” de [6] mencionado a continuación. Igualmente, nada indica que pertenezcan al momento de la historia, en cuyo caso Gontrán puede haber consultado o pensado las palabras memorizadas, o al de la narración, en cuyo caso cualquiera de los dos narradores incorpora estas palabras a continuación de la respuesta del personaje.

Otro ejemplo es el siguiente pasaje, donde Gontrán trae a la memoria las palabras de su compañero Dupont, con lo que el contexto que rodea a la secuencia lexicográfica es explícitamente un recuerdo, pero ¿pertenece la propia secuencia lexicográfica también al recuerdo?:

La mano huesuda sostiene el libro, los dedos pasan las páginas con avidez.
[1] La voz del CORONEL es todavía un eco en su mente: “Mi padre me envió en diligencia, mediante un [2] PROPIO...”
[3] PROLEGÓMENO
PROMISCUO
PROPILEO
PROPIO, PROPIA
[4] Perteneiente a una persona en propiedad. Característico de, peculiar de cada uno. Conveniente, adecuado, natural, no postizo. [5] Verbigracia: Eché a correr y él hizo lo PROPIO. [6] Dícese del. Persona que se envía de un punto a otro con carta o recado. [7] El OJO CULEBRA se agranda, el corazón BATRACIO vuelve a golpearle en el fondo del pecho. (PMR, 238)

En el ejemplo, parece que Gontrán estuviese buscando la palabra “PROPIO” en el diccionario, aunque encuentra primero las palabras de [3] hasta llegar al vocablo que le interesa. Pero la diferencia formal entre el momento de recordar a Dupont y las palabras sueltas (que pueden igualmente formar parte del recuerdo) es la existencia de las comillas, tan poco frecuentes en la novela, para recoger el pensamiento directo del personaje. Sin embargo, la elisión posterior de las comillas podría indicar que la secuencia lexicográfica se verbaliza y, de ser así, tendríamos que diferenciar entre el recuerdo de Dupont (que acabaría después de [2]) y lo que viene a continuación. Otra posibilidad de lectura es que la asociación ocurra al mismo tiempo que Gontrán relata los hechos. Tampoco en este último caso parecen existir indicios suficientes para dilucidar si la narración es pensada o verbalizada. La narración se cierra en tercera persona en [7], con una descripción externa del personaje. Por tanto,

¹⁸⁷ Recuérdese el comienzo del episodio: “[Gontrán] Siente también el silencio dentro de su cerebro, el vértigo que le lleva y le trae a la oscura región donde su cuerpo se hunde, fatal y movedizo, en esta hora definitiva e **IMAGINARIA** de su anhelado fusilamiento”. (PMR, 13)

podemos leer la secuencia considerando que las palabras provengan de la conciencia del personaje y que las recuerde o consulte en el pasado; o bien que sean recordadas o consultadas por Gontrán en el momento de la narración.

Hay un elemento en los dos pasajes recogidos que sugiere que la definición consultada o recordada por Gontrán no es completa, como se ve en las secciones [5] del primer pasaje y [6] del segundo pasaje, que son frases inacabadas. Si estas frases las lee Gontrán, su acortamiento puede entenderse como partes que no lee; pero si se considera que estas frases se piensan, se puede entender que los silencios son partes que no recuerda. También puede ocurrir que en el primer caso Gontrán recuerde la definición y en el segundo caso la consulte, a raíz del recuerdo de las palabras del coronel. En estos pasajes el texto deja abierta la posibilidad de lectura como procedentes de la conciencia del personaje o del narrador, porque, como vemos, no hay indicios claros en la narración que apunten en una u otra dirección.

Cuando Fludernik estudia la obra de Joyce, Beckett o Stein (1996: 294 y ss.) analizando, por ejemplo, las rupturas, reiteraciones de palabras o secuencias incoherentes de ciertas obras de los escritores citados, sostiene que la pérdida de coherencia puede estar llamando la atención sobre el poder representacional del lenguaje. En la escritura experimental, según Fludernik, la destrucción o alteración sintáctica y semántica del lenguaje no busca representar, porque cree que la función referencial del lenguaje pierde vigencia, lo que la lleva a plantear que la ficcionalidad y narratividad del texto quedan en entredicho. Fludernik se ve abocada, en estos casos, a un vacío interpretativo donde la falta de coherencia lingüística le impide asignarle una conciencia y asumir una experiencialidad en el texto. Nuestra lectura difiere de la suya, porque, a pesar de que las secuencias lexicográficas que vemos en *PMR* no suponen una ruptura total de la coherencia del fragmento, sino más bien incorporan a la novela una alteración sintagmática inesperada, consideramos que estamos ante una experiencia, sea ésta mnemónica, lectora, verbal, o de otro tipo. Las definiciones sueltas pueden funcionar como indicios de experiencia en tanto que el lector es conocedor de que Gontrán consulta su diccionario, si bien no queda claro qué tipo de experiencia se expresa.

El diccionario puede considerarse como parte del proceso mental de Gontrán, ya sea porque lo ayuda a recordar lo que un día oyó, o porque lo ayuda a conocer lo que no sabe. Por eso, el diccionario se puede vincular al concepto de ‘mente extendida’ (‘extended mind’) del que hablábamos más arriba partiendo de la filosofía de Clark y Chalmers (1998: 7). Según estos pensadores, un objeto externo al cuerpo y mente de un individuo del que este se sirve para procedimientos cognitivos ha de considerarse como parte de ese proceso cognitivo. De modo parecido al que veíamos en la sección anterior, en el caso de los objetos de visión que permitían el acceso de los personajes a otras realidades, el diccionario de Gontrán puede considerarse como prolongación de su mente, ya que mediante su consulta tiene acceso al conocimiento que le falta o el que busca completar. Las fronteras entre la cognición del personaje dentro de su mente y su exterior se ponen nuevamente en entredicho para abogar,

según nuestra lectura, por una propuesta relacional de la mente con los instrumentos que ejercen de mediadores para su actividad diaria.

Asimismo, si consideramos que Gontrán emplea el diccionario para consultar determinadas palabras el diccionario nos ofrece una oportunidad de simulación corporeizada entre el lector y el personaje. La familiarización del lector con el funcionamiento de un diccionario posibilita el reconocimiento de la lista de palabras como una búsqueda lexicográfica, lo cual haría que los actos de lectura del personaje y del lector se superpusieran temporal y espacialmente, pues leen el mismo texto.

4.3.3 Experiencias desapacibles, espacios desapacibles

Hay espacios en las novelas de nuestro corpus con focalización externa o cero que se pueden relacionar con la experiencia del personaje, si bien no lo hacen de manera directa. ¿De dónde procede, entonces, el carácter experiencial de estos pasajes, si no hay un ‘perceptor’ visible? Cuando Caracciolo (2014b: 103) analiza el espacio narrativo de *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, el estudioso defiende que la experiencialidad de los pasajes descriptivos despierta una reacción de simulación imaginativa que hace al lector trasponerse virtualmente al texto, a pesar de que no haya ningún personaje presente:

The simulation of bodily movement is highly instrumental in engaging with spatial descriptions like Saramago’s. [...] **Readers can enact narrative space** by simulating a hypothetical perceptual experience, even in the absence of fictional characters to which they could attribute that experience.

Lo que el lector activa en casos como el que menciona Caracciolo no es una conciencia, sino un espacio que sugiere una experiencia. Aunque no podamos identificar un ‘centro deíctico’ (deictic centre; Fludernik 1993: 43-44; 1996: 223) o conciencia desde la que se experimenta lo narrado, el lector se proyecta en ellos para cubrir ese vacío.

En ausencia del personaje en un pasaje donde se rastrea la experiencia del personaje, Palmer (2004: 48) habla del fenómeno de la *percepción indirecta libre* (“free indirect perception”), que toma de la teoría de los actos de habla.¹⁸⁸ El lector transfiere la subjetividad de la narración al personaje, en lo que parece ser una lectura internalizada de la focalización. Los espacios hostiles de las tres novelas, en especial en *LIN*, nos sugieren la incomodidad e inadaptación de los personajes a su entorno. Los tres protagonistas expresan en varias ocasiones su condición de excluidos de un grupo que los ha rechazado y al que ya no pertenecen. Recordemos que Walia y Ernesto hacen referencia a su extranjería, especialmente

¹⁸⁸ Nótese la relación terminológica con el “estilo indirecto libre” o con el “pensamiento indirecto libre”, que él mismo acuña y que nosotros adoptamos en el presente trabajo (*vid.* 3.1.4). La correlación entre estas técnicas y la “percepción indirecta libre” consiste en que, mientras el lector puede captar la presencia de giros lingüísticos del personaje con las primeras, en la percepción indirecta libre lo que capta son los rasgos experienciales del personaje.

Ernesto,¹⁸⁹ mientras que Gontrán y Ernesto inciden en su condición de aislados sociales.¹⁹⁰ Quizá por eso no resulte sorprendente que muchos de los lugares que habitan los personajes sean edificios lóbregos y vacíos, locales inhóspitos, que también se observa en la climatología:

La casa era grande. [1] Un típico caserón del norte, **resquebrajado y húmedo**. A la fachada principal se asomaba una fila de pequeñas ventanas, cuyos gruesos muros inclinados [2] le daban apariencia de **troneras de un fuerte militar**. En la parte derecha del edificio una ancha torre finalizaba en [3] **un campanario sin campanas**. [4] Todo en torno al colegio denotaba un acentuado **abandono**. [5] Los escalones del pórtico estaban **rotos** y entre las piedras crecían hierbas y pequeños helechos. **El césped no había sido podado** hacía largo tiempo y [6] los cuatro o cinco bancos de piedra que flanqueaban el parque estaban [7] también **rotos**. (*LIN*, 102)

En esta descripción de tono marcadamente gótico¹⁹¹ del colegio donde Walia se dispone a ingresar, vemos una acción que recuerda al abandono paterno de la muchacha, bajo una óptica de percepción indirecta libre de la que habla Palmer. Como si sus sentimientos se trasladaran al espacio del colegio, el edificio se asemeja a una estancia tenebrosa. La frialdad del edificio, húmedo y de piedra ([1], [6]), su carácter decadente ([5], [7]) y desatendido ([3], [4]) y la referencia castrense [2] parecen suficientemente elocuentes como para infundir desasosiego a cualquier visitante, donde podemos incluir al lector, como visitante figurado. No hay indicaciones deícticas de que Walia focalice este espacio, ni rastros en el lenguaje que nos lleven a pensar que ella lo motiva (“denotaba un acentuado abandono” no es, ciertamente, un modo de expresión infantil). Del mismo modo, comentarios como los de [1] no pueden tener su origen en ella, sino en el narrador. Sin embargo, podemos relacionar la conciencia de Walia con la descripción del fragmento, como si el estado de ánimo de la protagonista se transmitiera al paisaje.

Las descripciones espaciales de Ernesto, parecen implicar también sus miedos, malestar vital y la relación con su padre, que entendemos como elementos clave de su relato:

Recordando aquel tiempo [1] veo otra vez la plaza de San Lorenzo, [2] **mal iluminada** por un par de farolas de gas y al fondo, [3] semejante a **un sombrío panteón**, la fachada de la capilla del santo, en cuyo pórtico, [4] como **un**

¹⁸⁹ Vid. *LIN*, 11; *EM*, 11, 19, 25, 34, 48, 70, 87, 98, entre muchos otros. En *EM*, los orígenes foráneos de Ernesto se hacen muy patentes, hasta el punto de que forman parte de su identidad, como vemos, por ejemplo, en la p. 70 y 98, cuando se presenta con su nombre y su condición de extranjero. La insistencia en su extranjería la relacionamos con su sentimiento de no pertenencia que muestra a lo largo de su relato.

¹⁹⁰ Generalmente, el repudio de los personajes comienza en la familia, donde la figura de un padre opresor los expulsa del seno familiar. El motivo de la exclusión del padre al hijo está presente en toda la obra de Hernández (vid. García Nespereira 2015a).

¹⁹¹ Por “gótico” nos referimos de modo general a la creación de un ambiente que relacionamos con la narrativa de terror, principalmente a los espacios tenebrosos y oscuros que caracterizan a muchas obras del género.

suplicio acusador de toda la ciudad, emergían los relieves de la Crucifixión, expresionistas y convulsos, [5] excitando mi imaginación de adolescente. (*EM*, 38)

En la memoria del protagonista aparece la imagen¹⁹² de una plaza [1] personificada [4], que levanta el dedo acusador y reaviva el conflicto que libra él mismo a partir de lo que considera la venganza de su difunto padre, que puede estar referida indirectamente en la comparación de [3]. A ello respondería también el “suplicio” de [4]. El lugar descrito proyecta el miedo y sentimiento de culpa que sufre el protagonista y que ahora aparecen evocadas en la descripción. También en los escasos espacios descritos en *PMR* encontramos espacios desoladores que reiteran la expresión de una experiencia alienada y solitaria:

[1a] **La noche**, en el exterior del manicomio, sobre los [2] viejos tejados del caserón que fue convento y cuartel, [1b] **se muestra silenciosa y sin estrellas**, poblada de [3] fantasmales nubes estáticas que parecen proteger [4] la llanura sin árboles, los cerebros sin lógica, la fealdad del altiplano emponzoñado con olvido; basuras latas vacías de conservas, plásticos y rotos neumáticos. (*PMR*, 153)

Muy parecido al pasaje de *LIN*, el fragmento de Gontrán refleja, por su parte, un panorama tenebroso [3], oscuro [1a y 1b], acogido a las férreas normas de una congregación religiosa o militar [2], y caracterizado, en fin, por un claro abandono donde impera la carencia y la ausencia de vida, pues ni siquiera la noche tiene estrellas [4]. El carácter de aislamiento de los pacientes del hospital, especialmente de Gontrán, así como de su asumida marginación, se fragua ahora en este lugar lúgubre y triste.

Junto a los espacios hostiles se halla la recurrente climatología adversa de *LIN*, concretamente el motivo de la lluvia,¹⁹³ que consideramos otra estrategia metafórica de la experiencia angustiada de Walia. Hemos notado que la lluvia aparece en la novela en momentos en que la protagonista no está bajo control psiquiátrico, lo que convierte a Grimaldi en el personaje que

¹⁹² Recordemos que Ernesto se dedica a pintar paisajes por encargo, y también merece la pena tener en cuenta la conexión que el mismo autor hizo entre *EM* y el movimiento pictórico impresionista (*vid. supra*). En este sentido, adquieren relevancia las referencias a la luz en el pasaje y en las descripciones de toda la novela, así como la sensación de capturar una escena en un instante (*vid. Farthing 2013: 316-319*). Sobre el uso de verbos de percepción como verbos de cognición, y sobre la narración omnisciente de Ernesto, véase 4.3.1.

¹⁹³ En consonancia con la adversa climatología de *LIN* y la multitud de descripciones espaciales desagradables, hay en esta novela muchos juegos con la luz y la oscuridad, donde la oscuridad, lo nocturno y lo tenebroso priman sobre lo luminoso. Recordemos que el título de la obra, *La ira de la noche*, sugiere también la oscuridad, que Cabrera (1978: 178, 179) y Ruiz Avilés (2000: 164) han considerado como metáfora y símbolo, respectivamente, de la locura de la protagonista. Algunas muestras de la oposición luz-oscuridad son las siguientes: “Bajo **el farol apagado** de la escalinata, hablando en voz baja para no despertar a su patrona, Walia contó atropelladamente cómo giraban las aspas del molino a espaldas de Karl... (*LIN*, 101); Sumergida en la **semitiniebla** del vestíbulo se creía capaz de matar a su padre. (*LIN*, 104); Mientras Hans firmaba, la directora observaba a Walia **por debajo del flexo**. (*LIN*, 105); **El sol se oscureció** y grandes nubes comenzaron a cubrir el cielo. De pronto, comenzó a llover con fuerza. (*LIN*, 98).

posibilitara la curación de Walia. Significativamente, cuando Walia es internada en el hospital, destacan las palabras del médico a la paciente: “Estamos absolutamente convencidos de que no lloverá. Hemos llamado por teléfono al Observatorio Astronómico y nos han dicho, textualmente, que no hay riesgo de nubes. El cielo está despejado” (*LIN*, 130). La fuerte presencia de la lluvia se hace patente desde la narración de la infancia de Walia y a lo largo de toda la historia,¹⁹⁴ pero uno de los momentos en la novela donde la lluvia se hace más patente como elemento desapacible es el siguiente:

[1] Durante toda la semana **no había cesado de llover**. El temporal afectaba a toda la costa del Báltico. En Laboe, cuyo puerto carecía de defensas naturales, [2] **más de la mitad de la flota pesquera había embarrancado**. Grandes olas se estrellaban en los contrafuertes del malecón y [3] **el mar inundó** la mayor parte de los barrios pescadores. [4] **Los caminos se hallaban impracticables por el barro** y tan sólo una carretera de segundo orden permitía a los automóviles llegar a la pequeña ciudad procedentes de Kiel. [5] Las zonas pantanosas se habían convertido en lagos y **más de un balneario estaba incomunicado** desde dos días antes. (*PMR*, 161, 162)

Este pasaje corresponde, significativamente, a uno de los momentos cruciales de la novela, concretamente cuando Walia ingresa en la pesadilla del entierro de Karl, donde todos los personajes de su historia se hallan reunidos. El fragmento se halla al principio del episodio, como descripción de ambiente anterior al relato de los grotescos acontecimientos que caracterizan al episodio. Es notable que la climatología descrita afecta a Laboe, el pueblo donde Walia asistió al reformatorio, que por tanto no corresponde con el lugar en que se encuentra haciendo terapia con Grimaldi. El pasaje insiste en los efectos de la lluvia torrencial que arrecia ([1], [3]) al pueblo de Laboe, que, simbólicamente, no cuenta con la protección necesaria para este temporal, como se indica en [1], y que provoca graves consecuencias para sus habitantes ([2], [4], [5]).

4.3.4 El “estilo mental”

Caracciolo se refiere a un “estilo mental” ('mental style'; 2014b: 126) cuando habla de la introducción de metáforas y palabras que recuerdan a la expresividad de un personaje. Como

¹⁹⁴ Hay muchos momentos destacados en la novela, por ejemplo cuando Walia hace un viaje con Hans: “Al día siguiente fueron todos a Harburg, en un autobús destartado y frío. Atravesando la **lluvia** que caía incesantemente” (*LIN*, 48); en la estancia de Walia en Holanda, junto a la señora Van Duiker: “de nuevo la noche, el viento, la **lluvia**, aquella inextinguible desolación que la angustiaba” (*LIN*, 53); junto a Horiot: “De pronto, comenzó a **llover** con fuerza. La gente se refugiaba en los portales y en el bar. En seguida se formaron pequeños cursos de agua que descendían por los bordes de la calzada” (*LIN*, 98); o en Italia: “Cuando descendieron del taxi en Vía Muratte, comenzó de nuevo a **llover**” (*LIN*, 108). A pesar de que la lluvia pueda sugerir la angustia de la protagonista, Horiot asegura, al contrario de Grimaldi, que la lluvia es positiva para Walia, como explica en los momentos posteriores a la crisis de la protagonista en un museo, cuando la gente alrededor se aproxima para ayudar a la joven y Horiot rechaza educadamente su ayuda: “– No es nada, se lo aseguro –repetió una vez más Everett–. **La lluvia le favorece.**” (*LIN*, 98).

hemos visto que la mayoría de los pasajes de las novelas tienen focalización interna, todas las expresiones que remiten a las vivencias del personaje ilustran el modo por el cual perciben sus experiencias. Decimos entonces que el ‘estilo mental’ corresponde a la expresión más intensa de la experiencia del personaje porque la condensa aun en momentos donde no están presentes, esto es, como máximo grado de focalización interna.

4.3.4.1 Las mayúsculas en *LIN* y *PMR*¹⁹⁵

La disposición textual de *LIN* y *PMR* presenta palabras en mayúscula acompañadas de márgenes sangrados (ambas novelas) o sin márgenes (sólo *PMR*) en algunos lugares del texto. Por lo general, las mayúsculas inciden en expresiones relevantes para la trama que también aparecen en minúsculas y que quedan ahora resaltadas gráficamente, rompiendo de este modo con las expectativas generadas por las convenciones de una narración, y dirigiendo la atención al lenguaje como tal mediante un guiño gráfico.

Fludernik (1993: 223) hace un inventario sobre las marcas textuales de expresividad habituales en pasajes de estilo indirecto libre, y entre ellas incluye el uso de las mayúsculas. Junto con otros elementos expresivos, las mayúsculas remiten a lo que ella llama el ‘centro deíctico’ de la percepción, o conciencia a la que se adscribe lo narrado. Veremos que la gran mayoría de los pasajes en mayúsculas de *LIN*¹⁹⁶ y *PMR* guarda relación con la experiencia del protagonista, si bien algunos pocos están focalizados por otros personajes y se relacionan con las experiencias de estos. En *PMR* tenemos además un tipo adicional de frases en mayúsculas, insertadas sin márgenes en la narración. Por tanto, en esta novela, las mayúsculas con margen sangrado suelen tener que ver con una palabra o frase que ahora se pone de relieve, mientras que las que aparecen en el medio de la narración tienden a enfatizar la expresividad de Gontrán y su particular idiolecto, lleno de coloquialismos, derivaciones de palabras y frases cortadas. Conviene señalar que el formato de las mayúsculas y el sangrado de los márgenes se cargan de mayor sentido en las novelas porque favorecen su contraste con los pasajes que no presentan este formato, pero no porque las novelas no presenten estas estrategias también en minúscula.

El empleo de mecanismos formales rupturistas ya están en Goytisolo, en lo que Cornago Bernal (2002: 111/397) denomina una “desarticulación del texto”, si bien llevadas al extremo hasta el punto de que “los signos se independizan adquiriendo extrañas formas ininteligibles, libres ya del principio lógico y racionalista que las regía” (*ibid.*). También en las novelas de Félix de Azúa *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986) y *Diario de un hombre humillado* (1987), cuyos protagonistas están enajenados, el uso de las mayúsculas es también en cierto modo recurrente y arbitrario. Este rasgo tipográfico lo considera brevemente Holloway (1999: 270) como síntoma de la “hipérbole como aspecto del propósito satírico de

¹⁹⁵ En la tercera de las novelas, *EM*, los pasajes en mayúscula se restringen a las primeras palabras de cada capítulo.

¹⁹⁶ A excepción de la p. 86.

la novela”, de modo que quede explícita la expresión del protagonista. Con matices, esta explicación podría aplicarse a una de las novelas, *PMR*, precisamente por el tono satírico-burlesco que adquiere durante toda la trama. El tono trágico de la otra novela que presenta mayúsculas, *LIN*, hace que no podamos clasificarla en los mismos términos que *PMR* o las novelas de Azúa mencionadas.

En el primer pasaje capitalizado de *LIN*, Walia espera ansiosa la llegada de su amiga Ilse y acaba de recordar la visita al circo con su padre. En la secuencia que ofrecemos, casi toda en mayúsculas y márgenes centrados, podemos ver una suerte de superposición de niveles de realidad:

[1] La televisión, mientras tanto, mostraba una sucesión de fotografías de América. [2] La voz, **que difícilmente entendía Walia**, explicaba:

NO TE ABANDONARÉ NUNCA
CARRETERA ENTRE LOS GRANDES LAGOS
DE AMÉRICA DEL NORTE
IREMOS AL CIRCO
HORRIBLE CLOWN
OSORNO, CHILE, BELLÍSIMO VOLCÁN
CONTEMPLADO A VISTA DE PÁJARO
EN LAS PROXIMIDADES DEL PETROHUÉ

[3] –Ahora el pudding– dijo la señora Van Duiker. (*LIN*, 19)

En esta columna en mayúsculas podemos identificar varias realidades de Walia, quien ve un programa de televisión junto a la señora Van Duiker [3]: la propia televisión (las descripciones geográficas, introducidas por [1]); el recuerdo de Ilse (“NO TE ABANDONARÉ NUNCA”); y el recuerdo de su padre (“IREMOS AL CIRCO”, HORRIBLE CLOWN). Según la narración, sin embargo, todas proceden de la misma fuente, una voz que parece provenir de la televisión [2]. Como hemos comentado anteriormente (ver 4.3.1), aparece aquí el acto de ver y escuchar, con la presencia de un aparato que da acceso a otras ‘realidades’ que hemos considerado como instrumentos de transgresión de las fronteras que separan una de otra.

En su estudio de *LIN*, dice Ruiz Avilés (2000: 165) que el empleo de los márgenes “sugiere que la manera en que Walia organiza sus ideas no concierne a la forma en que el mundo está organizado”. Aunque creemos conveniente una mayor contextualización sobre el punto de vista que expone el estudioso, su postura supone la existencia de una manera cronológica y coherente de “organizar” ese mundo, que a nuestro entender no es necesaria si la consideramos como indicio de la experiencia de la protagonista, donde los recuerdos o la imaginación no siguen un orden cronológico. En el presente trabajo, el pasaje señala precisamente que el mundo narrado *es* el mundo de Walia, tal como ella lo percibe y lo experimenta. Sólo a través de la identificación de Walia como la focalizadora del pasaje, que

sugiere [2], entendemos que la sucesión de realidades en mayúsculas muestran la experiencia de Walia en interacción con el mundo, de la que ella es parte y que forma parte de ella, una lectura que concibe la experiencia como en contacto con su entorno, no separada de él.

Por su parte, Bergeson (1998b: 111 y ss.) sostiene que los “acontecimientos aparentemente inconexos” (“seemingly disparate events”) de este episodio pueden explicarse por la focalización también cambiante, que él considera ambigua. El estudioso reconoce tres Walias diferentes (una que recuerda, una que vive en el internado/reformatorio y otra que trabaja en un laboratorio) que focalizan de manera distinta en la novela. La diversidad de focalizaciones contribuiría, prosigue Bergeson, a dar un efecto de mezcla incoherente de realidades. Aunque esta propuesta de lectura nos parece congruente, la consideración de varias Walias juxtapuestas en el pasaje que acabamos de ver no aportaría a nuestra lectura una interpretación diferente a la de considerar una sola, puesto que, al margen de qué perspectiva de Walia se trate, la relevancia está en que ella sea la agente principal de la focalización (lo que él mismo señala en 110). Sin embargo, un problema que vemos en su lectura de este episodio y análisis de la focalización es su tendencia al realismo, que se observa en un momento posterior al que presentamos, cuando el *clown* de Walia cae “de bruces” en el pudding que la muchacha está comiendo. Dice Bergeson (1998b: 112):

But who sees the clown fall into the pudding? It seems to me that either Walia’s narrative is a fantastic world in which clowns can fall out of television sets, or Walia is hallucinating, which is sufficient cause **to question the authenticity of everything else she sees.**

Para el crítico mencionado, la aparición del clown en medio de la cena de la muchacha con la señora Van Duiker mientras ven la televisión parece atentar contra la “autenticidad” de cuanto experimenta Walia. Pero que el clown salga de un televisor¹⁹⁷ o que abrace a Walia no nos resulta “fantástico” si tenemos en cuenta, precisamente, que ella percibe, piensa, o imagina cuanto se está narrando. Además, en este pasaje concreto que destaca Bergeson, el narrador explicita que la protagonista está imaginando/recordando al tiempo que disfruta del pudding con su casera. La focalización interna, insistimos, resulta clave para la lectura de estos pasajes, pero no sólo se circunscribe a la experiencia perceptiva de la protagonista. Ello nos permite leer este pasaje, no como incoherente, irreal o fantástico, sino como parte de la experiencia de Walia.

En cuanto a los pasajes en mayúscula de *PMR*, suelen constituir frases o palabras que el personaje expresaría en minúsculas, pero que ahora adquieren mayor visibilidad de manera (doblemente) literal. El otro tipo de mayúsculas que reconocemos en *PMR*, que no están presentes en *LIN*, son las que se integran en el cuerpo de la narración y realzan el idiolecto de Gontrán, caracterizado por giros coloquiales y rupturas sintácticas:

¹⁹⁷ No hemos encontrado la caída de la televisión de la que habla Bergeson; *vid. LIN*, 19.

Que no se enrollara [1] el KIKI haciéndome una [2] GRECA ALMIDONADA, [3] en plan tipo el Ché Guevara. Que me dejara continuar como [4] CURRANTE SIMPLE, con piso en Móstoles Pueblo y [5] JÁ pantalonera. O sea, [6] mi propio ROLLO. (*PMR*, 81)

Entonces mi [1] MADRE se encaraba con ella limpiándose [2] UN SUPONER las manos que tenía mojadas del barreño donde fregaba los platos. (*PMR*, 188)

Hice un esfuerzo [1] SUPINO. En realidad [2] REALÍSTICA lo que yo deseaba era. Así de claro. Aquella noche [3] ME SE sublevó el [4] MUÑECO, la sangre de la HIDROFOBIA y el corazón INCLUSIVE. (*PMR*, 278)

La peculiar manera de hablar de Gontrán queda resaltada en los coloquialismos de los tres pasajes, como el artículo ante un antropónimo [1] del primer pasaje; las expresiones del contexto oral de [2] del segundo pasaje y [1] del tercero; el vulgarismo de [3] del tercer pasaje, o la derivación de [2] del mismo pasaje. Como vemos en el coloquialismo en minúsculas de [3] del primer fragmento, las mayúsculas no siguen un uso sistemático, sino que más bien quedan resaltadas a consecuencia de que el tamaño de la letra es mayor. El lenguaje del personaje también lo vemos en pasajes del narrador heterodiegético, donde tiene lugar lo que Cohn llama ‘contagio estilístico’ (1978: 33; ver 4.3.4.3).

Los coloquialismos sugieren también el carácter oral de lo narrado, a lo que podríamos aducir también la inclusión de un narratario al que se dirige. Por eso, otra de las funciones que podemos asignar a las mayúsculas es marcar las palabras o frases acentuadas cuando son expresadas oralmente o leídas. Sin embargo, no todos los pasajes pueden explicarse desde este punto de vista, porque el epílogo de *PMR* –con un lenguaje periodístico y con focalización externa– que informa de los detalles alrededor de la muerte del protagonista y de sus compañeros, utiliza profusamente las mayúsculas. ¿Qué ha pasado aquí? Aunque podríamos justificar las mayúsculas de inicio de cada párrafo como relativas al género, pues hay una sistematicidad en uso que podría explicarse por la ubicación de la frase, también hay palabras sueltas en mayúsculas dentro del texto. El pasaje más llamativo es el cierre de la obra:

[1] TAN EXTRAÑOS SUCESOS fueron investigados por la policía sin resultado [2] POSITIVO hasta el día de la fecha.

[3] LOS CRÍMENES

CONTINUARON EN EL MANICOMIO

(*PMR*, 341)

Cuando ya se han relatado los escabrosos hechos que han tenido lugar en el hospital, el último párrafo de la obra se abre con las mayúsculas de [1]. Si asociamos el uso de las mayúsculas en el resto de la novela al carácter oral y coloquial impregnado por el estilo del personaje,

podríamos explicar segmentos como [2], pero ¿cómo explicar [3]? Lo entendemos como un cambio de focalización, de cero (parte de la narración heterodiegética de la novela) a externa (hasta la última frase del epílogo) y de nuevo a cero (la última frase, [3]). La focalización cero que caracterizaba al narrador heterodiegético anterior al epílogo parece retomar en la última línea las riendas de la narración en el cierre de la novela, con lo que [3] estaría focalizado por medio de esta instancia. El narrador del epílogo, sin embargo, ofrece una focalización externa.

La llamada de atención gráfica destaca también los pasajes repetitivos de ambas novelas, como OS LO JURO (*PMR*, 208, entre otros), o “ILSE REGRESANDO” (*LIN*, 32, entre otros). Pero aparte del uso de las mayúsculas señalado hasta ahora, donde se destaca gráficamente una expresión en las novelas, hemos reconocido otros dos, que incluyen, por una parte, pasajes que imitan visualmente un letrero o título al hilo de la narración y, por otra, los nexos silépticos que anulan los límites temporales en las novelas. El primero es un uso mimético que se sirve de la visualización del lenguaje escrito para imitar la imagen de un letrero: “Un gran rótulo íntimo y nostálgico se encendía y se apagaba en su cerebro:/ ILSE REGRESANDO” (*LIN*, 32); “Veía un rótulo: /FONTANERÍA GONTRÁN/ Trabajos rápidos, instalaciones, reformas, muy económico” (*PMR*, 29). En estos casos, el uso de las mayúsculas se relaciona por analogía con su significado. La segunda función que hemos hallado en las dos novelas también llama visualmente la atención, pero esta vez tiene que ver con la visibilización del nexo que provoca un cambio brusco de tiempo en una silepsis:

La joven abrió la puerta y permaneció un instante [1] en el umbral.

[2] **¿PUEDO PASAR?**

[3] La señora Muermeyer, que se encontraba de pie ante el lecho, alzó la vista con hostilidad no disimulada y exagerada altivez hacia la joven (*LIN*, 168)

SIN EN CAMBIO, poco a poco [1] comencé a sentir alfileres clavándoseme en lo profundo del ojo y tuve compasión de mí mismo. Me definía: Eres tierra que se pisa, basura arrojada a la escombrera del derribo, escupitajo en el rostro, zapato roto de un cadáver que flota en la corriente de un río sin desembocadura.

[2] **QUE NO LLORASE**

[3] LA SOR Cándida, la monja TETASDEALMOHADA, asoma el rostro inclinado hacia el suelo, bajo la cama donde Zaldívar se refugia por siete siete siete vez consecutiva. (*PMR*, 132)

El contexto anterior y posterior a las mayúsculas en los fragmentos recogidos se ubican en momentos narrativos diferentes, creando una silepsis (ver 4.2.4). En el caso de *LIN*, la narración conecta una fiesta en la clínica psiquiátrica italiana con el reformatorio de Laboe, significativamente unidos mediante el umbral de una puerta [1] por la que Walia se dispone a entrar [2]. Al otro lado la espera el mundo del reformatorio, como descubrimos en [3]. La puerta funciona de nuevo como un “espacio liminal” (Castro 2002: 123) que separa dos de las

realidades de la protagonista, la segunda de las cuales (la del reformatorio) se considera significativamente como falseada por los personajes de la primera (la clínica donde se ingresa Walia).

Por su parte, Gontrán narra la tortura sufrida [1] y, tras su inciso introspectivo parece retomar en [2] la historia. Sin embargo, esta expresión nos conduce a la realidad del hospital por contigüidad, y así la aparición en [3] de la monja sor Cándida puede generar las expectativas de la figura cuidadora que representa en la novela, lo que naturalizaría el salto entre ambas realidades.

También hay mayúsculas en palabras asignadas a otros personajes, como cuando Hans trata de calmar a su hija, tras el fallecimiento de la madre de Walia, para explicarle la nueva situación: “MAMÁ QUERIDA HA EMPRENDIDO UN LARGO VIAJE/ RODEADA DE ÁNGELES” (*LIN*, 21). Estos pasajes inciden en momentos cruciales en la experiencia vital de los protagonistas, y aunque hayan sido emitidos por otro personaje, quedan también resaltados en el texto, pues forman parte esencial de la experiencia del personaje.

4.3.4.2 Psicoanalogías y lenguaje metafórico

Una de las funciones del lenguaje metafórico es para Caracciolo (2014: 125) ayudar a suplir y compensar la cualidad abstracta del lenguaje, para que las historias tengan un “«sentir» experiencial preciso” (“precise experiential «feel»”). En las novelas del corpus, el lenguaje metafórico puede constituir una estrategia para filtrar lo narrado a través de la experiencia de un personaje. Las tres novelas muestran las sensaciones y vivencias de los personajes desde su punto de vista, es decir por medio de la focalización interna, a pesar de la ocasional polimodalidad, que nos muestra las experiencias de varios personajes, más marcada en *PMR* que en el resto de las novelas. Pero no sólo por medio de la percepción de los personajes tenemos acceso a sus vivencias, sino que hemos hallado estrategias como el lenguaje metafórico que ofrece al lector la posibilidad de acceder a la experiencia del personaje de una manera más indirecta. En concreto, las llamadas “psicoanalogías” (“psycho-analogies”; Cohn 1978: 37; Caracciolo 2014b: 106), consisten en la comparación de la experiencia del personaje con otras experiencias que la ilustran y con las que se cotejan. Al reforzar la experiencia primaria, la que vive el personaje, se ofrece una oportunidad más al lector para empatizar de otra manera con el personaje (Caracciolo 2014b: 106):

Through metaphors and similes, the reader is invited to imagine experiences [...] and to associate them with **the target experience**, thus being provided not with the experience itself, but with a good approximation of it. To the [*sic*] put the same point another way: literary texts can convey a sense of what is like to have a given experience by metaphorically associating *another* experience with it.

El uso metafórico del lenguaje en la expresión de una experiencia posibilita entonces el acercamiento a dicha experiencia, que ahora se conjuga con otra que complementa su carácter y puede ayudar a comprender la primera. En este sentido, las psicoanalogías pueden ayudar a expresar experiencias difíciles de verbalizar, lo que se conoce como ‘*qualia*’ (Herman 2009: 143 y ss.; Caracciolo 2014b: 105) o parte inefable de la experiencia, que trata de dar la impresión de “cómo sería” (“what it is like”, Herman, *ibid.*) llevar a cabo una experiencia determinada, invitando al lector a ponerse en el lugar del que la siente. A pesar de que la existencia, caracterización y representabilidad de los *qualia* ha estado sometida a un importante debate, de lo que nos informan Ibarra y Txapartegi (2004: 30), la definición funcional de *qualia* remite en esta área a los “contenidos cualitativos o en primera persona de las experiencias perceptuales”. En un sentido más restringido, se encuentra en relación con el “cómo sería” experimentar algo, posición que encarnan David Lodge (2002: 10) o Caracciolo (2014b). Ambos consideran los *qualia* como la cualidad inherente de una experiencia, aquella que es más complicada de describir, como el dolor, el olor del café o la percepción de los colores.¹⁹⁸

En las tres novelas encontramos psicoanalogías comparadas con otras experiencias y con ciertos objetos, que leemos como un modo reforzado de expresión de la experiencia del protagonista:

[1] La voz de Grimaldi se apagaba, regresaba de nuevo [2] **como si un amplificador la dotara de nueva vida**: [3] Mentira, mentira, es una pesadilla, es el vacío, la nada. Al mismo tiempo, a través de la puerta, [4] **penetraba como un cuchillo** el estruendo del baile mensual de la Fundación Vincitorio. (*LIN*, 175)

[1] [V]i a “Otis”, “Müller” y “Abigail” en la calle, junto a uno de los ventanales del Café Dandy, mirándome con su cínica expresión. [...] Aquella visión fue para mí [2] **como una sacudida eléctrica** que me proyectó [3] **como un pelele** hacia el mostrador. (*EM*, 263)

[1] [P]ercibe el impacto del aguacero sobre su cabeza rapada, [2] la lluvia fría deslizándose por su frente [3] **como una catarata de helado hierro fundido**, la muchedumbre de recuerdos [4] **como una inundación de táctiles hormigas**, excitándole un brumoso sentimiento de autocompasión y tristeza indefinidas que hacen brotar las lágrimas de su único ojo. (*PMR*, 9)

¹⁹⁸ Para una discusión sobre la percepción cromática y los *qualia*, *vid.* Ibarra (2004). Vistos como cualidad intrínseca de una experiencia, los *qualia* remiten a la clásica definición del filósofo Thomas Nagel en su artículo *What is it to be a bat?*: [F]undamentally an organism has conscious mental states if and only if there is something that it is to *be* that organism –something it is like *for* the organism. We may call this **the subjective character of experience**. (Nagel 1974: 436)

Las comparaciones que destacamos en negrita las interpretamos como correspondientes a sensaciones que los protagonistas experimentan, expresadas en una narración internamente focalizada. Por eso, cuando el primer fragmento compara la voz de Grimaldi con un amplificador, lo leemos como percibido por Walia. La muchacha, inmersa en el sueño que le sobreviene producto de la medicina que le administra Grimaldi, sale de su estado de sopor y percibe en su nueva realidad la intermitente voz del psiquiatra [1] (que le repite las manidas palabras calmantes [3]); y el ruido de una celebración [4]. Ambas sensaciones destacan por la brusquedad de su aparición, y así entendemos [2] y [4], que expresan metafóricamente la molestia que la perturba en su despertar y reconexión con su vida consciente. El amplificador y el cuchillo constituyen la expresión de la experiencia de Walia y permiten al lector asociar de manera concreta las sensaciones por las que pasa la joven, y sustituyen a otras expresiones no psicoanalógicas como serían, por ejemplo, “bruscamente” en [2]; o “agudamente” en [4].

En el segundo pasaje, Ernesto relata su experiencia ante el descubrimiento de sus secuestradores ([1]) después de desertar de su misión de guerra y ocultarse en la primera ciudad a la que llega. Las comparaciones de [2] y de [3] amplían la significación de su experiencia, que puede ahora asociarse a otra más tangible y determinada, como es una descarga eléctrica, así como la condición de “pelele” o monigote que vive subordinado a las órdenes de un superior.

También el último fragmento describe la situación perceptiva ([1]) de Gontrán en su silla a la espera de su fusilamiento, posición que adopta varias veces en la obra y en la que muere (ver epílogo). Desde este punto de vista, el lector podría pensar que el “impacto” de [1] podría ser el de las balas que tanto anhela, pero es de la lluvia [2], que arrecia sobre él en el medio del patio del hospital. Sin embargo, la conmoción se podría comparar a la de las balas, como entendemos [3] y a [4], donde esa “catarata” que implica la intrusión de la memoria se apoya en la sorprendente imagen de una inundación de hormigas que físicamente (“*táctiles* hormigas”) se adentran en su cerebro. El uso metafórico del lenguaje en la descripción de las vivencias del personaje las dota de gran plasticidad, lo que además puede despertar la empatía en el lector.

Aunque hemos destacado una mayoría de referencias perceptivas en las psicoanalogías, no todas aluden a la percepción sensorial. Otros tipos de comparaciones experienciales en las obras abren la posibilidad de incorporar realidades imaginarias en la narración de los personajes (*EM* y en *PMR*), que expresan también sus miedos y sentimientos:

[1] Es imposible verle la cara, de manera que no sé si es un hombre joven o de edad madura, de agradable aspecto o de rostro impenetrable [2] **como un inquietante emisario procedente de oscuros lugares**. En resumen, [3] es fácil imaginarlo deteniéndose ante el número ocho de la calle Laforet. [4] Extrae un sobre azul de su gran cartera y se desabrocha el casco liberando su boca, [5] sus labios gruesos y su pequeño bigote de fuertes y negros pelos. (*EM*, 13)

Y me preguntaba a mí mismo: [1] ¿Por qué eres tan cobarde? No lo sé, pero me comportaba [2] **como un figurín de escaparate**.

[3] VÉANLE

[4] Zamarra de cuero laboral y pantalones BLUE JEANS los días de CURRE. La chaqueta SPORT y la camisa italiana, el pantalón de pierna ancha TAMBURINI los sábados y domingos. (*PMR*, 107)

Las comparaciones con otras realidades y objetos muestran la capacidad de fantasear que despliega el narrador. En el primer caso, por medio de la invención de la historia de un cartero que le deja a Ernesto la citación que ha recibido esa mañana y que lo conmina a presenciarse en la Comisión Central. Nótese que a pesar de que Ernesto no distingue cómo es su rostro [1], se lo imagina en [5]. Su referencia a un “inquietante emisario procedente de oscuros lugares” [2] nos suena proléptica a estas alturas de la novela, cuando aún no ha ocurrido el secuestro a manos de tres militares que, según juzgará Ernesto, han sido enviados por su padre.¹⁹⁹ A partir de la comparación, Ernesto fabrica la escena en [3] y la desarrolla en [4].

De modo parecido, el sentimiento de miedo de Gontrán y su estatismo [1] lo lleva a compararse con la inmovilidad de un maniquí [2]. Nos parece relevante que coloque el transicional [3] entre la propia comparación y la imagen del maniquí que despliega en [4], puesto que la disposición central del texto y las mayúsculas resaltan su función de vínculo entre una realidad y otra (ver apartado anterior). Esta unión explícita es común a ambas novelas, que recurren a la imaginación de los personajes de manera regular, intercalándolo y fusionándolo al relato de sus vidas.²⁰⁰

El lenguaje metafórico de las psicoanalogías refuerza los pasajes de focalización interna incidiendo en la importancia de la experiencia de los protagonistas, que ahora se compara con otras experiencias o con objetos que denotan una experiencia. En su estudio sobre la obra de Sartre, Jongeneel (2009: 344, 345) asegura que la focalización por medio de un personaje (fija o variable) deja ver la visión fenomenológica del mundo, por la que una realidad es siempre y sólo experimentada por alguien. En esta línea, Sartre coloca al lector frente a una realidad que únicamente puede recomponer a través de la visión del personaje. Mediante el recurso metafórico, la conciencia de los protagonistas queda acentuada como único modo en la diégesis de acceder a lo narrado. El lector procesa las imágenes que Ernesto y Gontrán le

¹⁹⁹ Hay indicios en la novela que invitan a pensar que el padre y el percance de que es víctima Ernesto en la Comisión Central están relacionados. Como se ve al comienzo del capítulo 2 de *EM*, las oficinas de la Comisión central desde donde Ernesto observa a un oficial e imagina quién le ha llevado la carta, están simbólicamente decoradas con el emblema del águila bicéfala, que aparece siempre en la casa de su padre y en la guerra. Para un estudio de la relación entre el episodio de la guerra y la opresión del padre en la novela, *vid.* García Nespereira (2009b).

²⁰⁰ Ya hemos visto arriba, además, que el uso polisémico de los verbos de percepción ayuda a fusionar imágenes procedentes de su pasado y las de su imaginación, alucinaciones y sueños.

proponen para apelar a sus experiencias, reincidiendo en que su realidad es subjetiva, y que el lector será quien componga la ‘realidad’ ofrecida a través de la visión de los personajes.

4.3.4.3 Pensamiento indirecto libre y ‘contagio estilístico’ en *PMR*

La última de las estrategias que nos interesa tratar dentro de la focalización atañe a la transmisión de estilos entre los dos narradores de la novela de *PMR*, que denota que la conciencia del personaje adquiere tal atención que se expresa también en el discurso del otro narrador. La transferencia de estilos marca la consonancia que caracteriza al pensamiento indirecto libre de *PMR*, adquiriendo un mayor grado de adhesión entre narrador en lo que Cohn denomina ‘stylistic contagion’ (‘contagio estilístico’; 1978: 33), si bien ella se ciñe a los casos de pensamiento indirecto. Por eso preferimos valernos de la diferenciación de Alan Palmer (2004: 56) entre la subjetividad y el lenguaje del personaje para la definición de este fenómeno:

Free indirect thought combines the subjectivity and the language of the character with the discourse of the narrator. If neither the character’s subjectivity nor the character’s language is present, then it is clearly thought report. But what do we do if only one or the other is present? My suggestion is this: if the character’s subjectivity is present but not the character’s language, then the passage should be regarded as free indirect thought [...]. **If the character’s language is present but not the subjectivity, it should be regarded as *colored thought report*.**

Palmer propone la denominación de ‘colored thought report’ (algo así como ‘pensamiento indirecto afectado’) para este fenómeno, aunque nosotros tomaremos el término ‘contagio estilístico’, incluso en los casos de pensamiento indirecto libre, porque implica más específicamente una transmisión de estilos, muy recurrente en *PMR*. Además, la palabra ‘contagio’ subraya de manera más gráfica el fenómeno que atrae el discurso del narrador heterodiegético hacia el lenguaje del protagonista, caracterizado fundamentalmente por no seguir siempre las reglas de la gramática.

Cuando el narrador heterodiegético de *PMR* toma prestadas las características lingüísticas del estilo de Gontrán puede llegar a dificultar la delimitación entre ambas voces, especialmente en los casos de homonimia de narradores, donde las formas del imperfecto y el condicional son idénticas (ver 4.1.1). Como hemos apuntado en apartados anteriores, el estilo de Gontrán se destaca por incorrecciones gramaticales, anacolutos, vocablos del registro vulgar y coloquial, frases truncadas o repeticiones, que reflejan una forma de expresarse esencialmente oral y que lo diferencian diametralmente del estilo del narrador heterodiegético. En el pasaje que presentamos a continuación, Gontrán recuerda el encuentro sexual con una clienta en el domicilio de ésta, adonde él acude para hacer un servicio de fontanería, mientras que en el segundo pasaje evoca la estancia del protagonista en un orfanato y la visita de su hermana,

para informarle de que su padre está moribundo. En ambos pasajes el narrador es heterodiegético, pero en ellos se advierte marcadamente la expresión del personaje:

En la bruma del cerebro trastornado por los acontecimientos, se le esfumaba la imagen de la mujer [1] **BELCEBÚA**. La [2] **JÁ INMENSA** con la que había [3] **PRACTICADO el amor** aquella tarde. (*PMR*, 117)

–Zaldívar, tienes visita –le dijo el conserje.

Un hombre galoneado, con traje de ordenanza, de pelo gris. No recuerda ni su nombre, ni su voz, ni su rostro. Es una sombra [1] **HIDRARGIRA** que regresa, que camina a su lado. (*PMR*, 209)

En los pasajes señalados destacamos los términos coloquiales o vulgares [1] y [2] del primer fragmento, así como el giro que consideramos irónico de [3]. En el segundo pasaje advertimos el uso de palabras con un significado ajeno al común, como el inexistente “*HIDRARGIRA”, en la sección [1] del segundo fragmento.²⁰¹ Con el uso del estilo del personaje en la narración, la consonancia entre narrador y personaje se acentúa al máximo y el narrador muestra la conciencia del personaje no sólo a través del contenido, sino también de la forma.

Sin embargo, notamos que algunas palabras que asociamos a la expresión del personaje, como neologismos formados por composición, aparecen en el discurso del narrador heterodiegético antes de que el primero sea introducido –ni como narrador ni como personaje– en la novela. Se trata de las palabras siguientes, todas ellas incluidas en el capítulo de apertura de la novela y antes de que el narrador autodiegético haga su entrada: “hospitalcárcel” (*PMR*, 12), “manicomioestercolero” (*PMR*, 12), “hemiciocuada”, “presoenfermo” (*PMR*, 13), etc. que marcan la influencia del estilo del personaje. A este respecto, como ya tratamos más arriba al hablar de la temporalidad (*vid.* apartado sobre los relatos repetitivos) uno de los fragmentos del principio de la novela se repite en dos ocasiones cambiando ciertos términos. Uno de ellos es precisamente la palabra “locofontanero” referido a Gontrán, término que ya aparece en el primer fragmento de la obra de esta manera: “SENTADO EN LA SILLA del fusilamiento, en el centro del manicomio de Santo Udías San, el **locofontanero** Zaldívar Miedes Gontrán, numerado siete siete siete, conjugando memorístico y erróneo el verbo TENER...” (*PMR*, 9). Las modificaciones subsiguientes (*PMR*, 9, 219, 301) sustituyen “locofontanero” por “enfermo”, y “manicomio” por “hospital psiquiátrico”. ¿Qué ocurre en estos casos? ¿Podemos hablar de focalización interna sin que el lector pueda identificar una conciencia a la que asignar lo narrado? De modo parecido a lo que ocurría en la descripción de los espacios no asignados a un personaje, que vimos en la sección anterior, entendemos el uso del idiolecto del personaje como una anticipación de la experiencia del personaje, que puede rastrearse aun antes de que haga su aparición. En este caso, no podemos hablar de la *percepción indirecta*

²⁰¹ “Hidrargiro” es empleado aquí como adjetivo, a pesar de que en castellano sólo existe como sustantivo (‘hidrargiro’), con el significado de ‘mercurio’ (*vid.* el Diccionario de la Real Academia en línea: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=hidrargiro).

libre de Palmer (2004: 48), porque no hay una percepción apreciable. Tampoco observamos un “centro deíctico” de Fludernik (1993: 223) o conciencia que marca lingüísticamente la presencia del personaje en un pasaje focalizado por él. Las versiones con neologismos las interpretamos como indicadores de la adopción del estilo del personaje (por ‘contagio estilístico’), que se contraponen a las otras versiones, donde el estilo del narrador heterodiegético se caracteriza por mayor sobriedad y neutralidad. Leemos estos fragmentos, por tanto, como adelantamiento de la conciencia del personaje a través del uso de este tipo de expresiones lingüísticas. El contagio estilístico apunta a que la experiencia del narrador homodiegético se extiende hacia el discurso heterodiegético, de manera que el discurso agramatical del protagonista gana terreno textual sobre el narrador omnisciente.

4.4 Balance de las estrategias que problematizan la activación de la conciencia

Antes de pasar a las conclusiones del presente estudio vemos conveniente recapitular lo que hemos visto en este capítulo acerca de las estrategias que pueden dificultar que la activación de la conciencia del personaje no tenga lugar. En los tres apartados de voz, temporalidad y focalización hemos argüido que si el lector no empatiza con el personaje, la asignación de la locura es más probable, mientras que si el lector siente una afinidad con la conciencia del personaje, habrá mayores posibilidades de cuestionar su locura.

Las estrategias vinculadas a la voz narrativa tenían que ver, primeramente, con la alternancia de los dos narradores de *PMR*, uno heterodiegético y otro homodiegético, que llegan a hacerse indistinguibles por medio de la homonimia de las formas verbales de tercera y primera persona. Con Fludernik (1993, 1996) y Richardson (1994) vimos que la alternancia vocal puede provocar una readaptación a la narración, mientras que los casos de homonimia convierten a los narradores en una sola entidad. Por ese motivo planteamos que las dos voces narrativas se identifican y que su mudanza no influye necesariamente en la atribución que el lector hace sobre la conciencia al personaje, porque los pasajes heterodiegéticos están focalizados por Gontrán. Es decir, mientras la alternancia de narradores en *PMR* afecta a la atribución de la conciencia de Gontrán, que en comparación con la otra voz puede ser más fácilmente identificado como ‘loco’, la homonimia no lo hace, porque fomenta su unificación y por tanto su tratamiento como una sola persona, que se materializa en el ‘contagio estilístico’. En esta alternativa, la equiparación de las dos voces puede legitimar la voz del personaje y poner su locura en entredicho, confiriéndole preeminencia narrativa y textual en la novela.

Otra de las estrategias que afecta a la atribución de la conciencia de los personajes es la narración no fiable. Nos ceñimos a analizar las narraciones homodiegéticas, por tratarse de las únicas de nuestro corpus cuyo narrador revela una subjetividad. En su relato, Ernesto entra en contradicciones y confiesa honestamente el asombro ante ciertos acontecimientos que no comprende. Todo ello puede levantar en el lector la sospecha sobre la fiabilidad del narrador,

aunque también lo puede llevar a apreciar su honestidad y a despertar compasión. Al incluir *LIN* a la discusión sobre la autenticidad de los acontecimientos narrados, reconocemos en esta novela un motivo de ‘verdad’ y ‘falsedad’, ya que la historia de Walia es considerada falsa debido a la locura de la protagonista (según su psiquiatra), o de su péfido carácter (según el jurisconsulto que la condena en su pesadilla). Pero por encima de los juicios de Walia, el lector puede simular esas dos reacciones que se presentan en la novela y considerarla enferma mental, como otros personajes; o bien reaccionar con empatía o compasión, en cuyo caso activa la conciencia del personaje y la locura puede quedar cuestionada. Del análisis de la no fiabilidad concluimos, tras nuestras discusiones con las propuestas de Riggan (1981), Fludernik (1999), o Nünning (1999, 2005), que la narración de las tres novelas hace más hincapié en la autenticidad de cada experiencia que en criterios de verdad o falsedad.

En la segunda sección del trabajo, abordamos las estrategias relacionadas con la temporalidad de las novelas. Comenzamos con los casos de presente histórico, que podían dejar en suspenso si los acontecimientos narrados se refieren al pasado o al presente del personaje. A partir de Fludernik (1993, 1996) estudiamos que el presente histórico funciona como modo de equiparación de las regiones de la experiencia introspectiva (imaginación, recuerdo) y perceptiva (vivencia a través de los sentidos), una diferencia que tomamos de Clark y Chalmers (1998) y que ponemos en relación con las regiones de la experiencia de Caracciolo (2011, 2014b). En la lectura de estos pasajes, al lector no siempre se le ofrecen indicios textuales claros para distinguir si lo que ocurre ha sido imaginado o percibido por el personaje, lo que nos lleva de nuevo al tema de la autenticidad de la narración de los personajes y relaciona por tanto esta sección de la deixis desplazada con la de la narración no fiable. Esto afecta también a la visión de la locura, porque el lector no podrá diferenciar entre las partes de la narración que corresponden a su invención, a su memoria o a otro tipo de vivencias. La indeterminación deíctica (Fludernik 1993, 1996) respecto al momento referido (la narración o la historia) afecta también al tipo de discurso de la novela: ¿habla el personaje (monólogo, diálogo) o el narrador (monólogo, narración)? Vemos, entonces, que el presente histórico llega a anular así los límites entre narración e historia, y es, por tanto, un caso de silepsis.

En los demás apartados sobre la temporalidad destacamos especialmente los saltos temporales, que combinan –a veces sin indicaciones– acontecimientos del pasado y del presente; y también observamos aquí una nueva indiferenciación entre mundos ontológicos del personaje. Los asociamos a la memoria y a la presencia de ‘espacios liminales’ (Castro 2002: 123) que permiten el acceso a distintas realidades del personaje a través de puertas y ventanas (especialmente recurrentes en *LIN*), que también se da en el género fantástico. Con este género relacionamos la aparición de objetos visuales que permiten acceder a otras regiones de la experiencia de la protagonista de *LIN*. Los cambios temporales pueden desorientar al lector en dos sentidos: en un sentido propiamente temporal, pues carecerá de suficientes indicios textuales para determinar cuándo ocurre lo narrado; y en un sentido

experiencial, pues tampoco podrá delimitar el tipo de experiencia que vive el personaje, si pensamos en las ya mencionadas regiones de experiencia que recoge Caracciolo (ver 2.5). En este sentido, el lector se ve obligado nuevamente a decidir su camino y a apostar por la lectura más convincente. También contemplamos la posibilidad de que el lector asuma una lectura donde ciertos pasajes carecen de sentido mediante la aceptación de su carácter absurdo, que se relaciona con la narración como herramienta que expresa la experiencia total (en todas sus regiones) del personaje. Sin embargo, el orden alterado de los acontecimientos se conecta también con la inestabilidad mental del personaje, en cuyo caso la locura abre un horizonte de expectativas que explica los saltos y mezclas de realidades. El lector de las tres novelas se ve en la necesidad de crear un modelo de temporalidad que se ajuste al que exige la lectura de las novelas. Por una parte, consideramos que debe prescindir de un modelo natural de medición del tiempo, esto es, no ayudarse de su experiencia vital, sino literaria o artística. Por otra parte, puede relacionarlo con otros géneros novelísticos como la ciencia ficción o lo fantástico, donde las fronteras temporales no están determinadas por la correspondencia con el mundo extraliterario.

En último lugar presentamos las estrategias que agrupamos en torno a la focalización, destacando la polisemia de los verbos de percepción, que permitía al menos dos referencias a la visión, una en sentido literal y otra en sentido figurado. También vimos que podía provocar indistinciones entre el agente que ve (narrador o personaje) y cómo ve (de manera sensorial, evocativa, alucinatoria o de otro tipo). No sólo notamos una llamativa recurrencia a la experiencia visual en las novelas (especialmente en *EM*, donde lo entendimos como indicio de omnisciencia en primera persona), sino que encontramos elementos que ponían en contacto distintas realidades del personaje, como ventanas o puertas (*LIN*). Una estrategia que sólo se da en *PMR* son las entradas lexicográficas sin contexto específico, que dejan en suspenso si pertenecen al personaje o al narrador –es decir, a la historia o a la narración–; o ante qué tipo de experiencia nos hallamos. Estas palabras sueltas las consideramos indicios de la experiencia de Gontrán, pues el lector sabe que el personaje siempre lleva consigo un diccionario. Los lemas lexicográficos pueden conectarse con el acto de lectura de una manera corpórea, en la que ambos –lector y personaje– lean a un tiempo y en el mismo espacio las definiciones a las palabras indicadas. Es decir, que hay varias estrategias que invitan al lector a *probar* la experiencia del personaje desde su perspectiva, de manera visual, temporal y lectora. A pesar de no referirse a la experiencia de los personajes de manera explícita, reconocemos su presencia en algunos espacios, descritos como hostiles, de las novelas. En estos casos, a falta de un personaje que focalice, el lector hace de focalizador, activando los espacios como si se tratara de una conciencia. Esto lo explicamos con ayuda del concepto de ‘percepción indirecta libre’ de Palmer (2004: 48), que tiene que ver con la trasposición de las características del personaje al espacio narrado, aun cuando aquél no se halle presente o se halle explícitamente ausente. En el último apartado de la focalización, referido al estilo mental, distinguimos tres estrategias que no se refieren explícitamente a la experiencia del personaje, pero en las que notamos indicios de su presencia. En primer lugar, asociamos el

uso de las mayúsculas en *LIN* y *PMR* con la expresión de las distintas regiones de la experiencia del personaje, aun en momentos, como vimos en los espacios desapacibles, en los que el personaje está ausente (como en el epílogo de *PMR*, o en la narración heterodiegética, un caso de contagio estilístico). También las psicoanalogías (y comparaciones), así como el pensamiento indirecto libre los consideramos como indicios de experiencia que invitan al lector a activar la conciencia de los personajes mediante la referencia a otras experiencias semejantes (psicoanalogías) o mediante la mezcla del discurso del narrador y del personaje (pensamiento indirecto libre, contagio estilístico).

Tras la revisión del análisis de las estrategias que problematizan la activación de la conciencia del personaje en las tres novelas, presentamos en el capítulo siguiente las conclusiones del presente trabajo, que pondremos en relación con los objetivos y donde trataremos cuestiones teóricas que han funcionado bien, junto a otras propuestas que hemos adaptado a las características particulares de nuestro corpus. Presentaremos además posibles vías de continuación del estudio.

5. Examen de conciencia: discusión final y conclusiones

En este trabajo hemos argüido que la experiencia de los protagonistas de tres novelas de Ramón Hernández puede primar por encima de la locura que se les asigna. Por medio de un acercamiento a su conciencia, concepto que hemos tomado de la segunda generación de narratología cognitivista (especialmente Caracciolo 2014b), el lector puede llegar a cuestionar la locura del personaje para comprenderla como experiencia humana. Nuestro análisis muestra que la conciencia atribuida a los personajes de las novelas corresponde a la de individuos en pugna con su entorno, embargados por sentimientos de abandono y rechazo, corroborando la condición de víctima que ha destacado la crítica sobre los personajes de la narrativa de Ramón Hernández (ver 1.4). En paralelo a estos críticos, nuestro trabajo ha querido destacar la importancia que tiene el mundo interior en la obra de Hernández, y se ha adentrado en concreto en tres personajes presentados como enfermos mentales, un área que no había sido hasta ahora estudiada. En el plano formal, la crítica ha apuntado también lo formalmente abstruso y equívoco de las novelas del autor, si bien no se había profundizado en las muestras textuales o las posibles consecuencias de las mismas en el receptor, de lo que se ha ocupado este trabajo.

Sobre la narración de la conciencia en narrativa, nuestro análisis revela que la presencia temática de la locura funciona como instrumento generador de ambigüedad textual y duda en el lector. Una de las novedades de nuestro estudio radica precisamente en el acercamiento teórico que combina los enfoques clásicos de Cohn, Palmer y Genette para estudiar las categorías narrativas, con el enfoque cognitivo centrado en la experiencialidad, donde nos ocupamos, básicamente, de las inferencias que hace el lector en su contacto con una mente de ficción, tomando como herramientas sus habilidades epistemológicas extraliterarias y su propio conocimiento de otras mentes ficcionales. Nuestro método de análisis podría, por tanto, explicar otras obras con similares planteamientos narrativos donde la irresolución fuera una de las consecuencias de su lectura. El hecho de que las estrategias que hemos encontrado en las novelas se hayan visto teóricamente corroboradas por estudios narratológicos, apunta a que son susceptibles de aparecer en otras obras literarias. La actuación conjunta en una novela de fenómenos como el contagio estilístico, el presente histórico, el doble narrador, los verbos de percepción polisémicos o la disposición supuestamente arbitraria de las mayúsculas, pueden promover la desorientación del lector ante lo narrado. Pero pasemos a ver más concretamente de qué manera hemos cumplido con los objetivos que nos planteábamos en la introducción, así como las respuestas que hemos dado a las preguntas de investigación.

El primer objetivo del presente trabajo era indagar en los procedimientos textuales que pueden conducir a la incertidumbre en el lector sobre los acontecimientos narrados en las tres novelas seleccionadas. Junto a ese objetivo, nos proponíamos responder a dos preguntas. La primera, ¿qué estrategias textuales pueden provocar la ambigüedad en las novelas? Y la segunda, ¿cómo se crea la duda en el lector a partir del texto ambiguo?

Para responder a la primera pregunta, los resultados del análisis apuntan a que la ambigüedad de las novelas puede inducirse por medio de técnicas narrativas que conducen a la indiferenciación de varios aspectos en la narración. En primer lugar, en el aspecto textual, hemos hallado estrategias que muestran una tendencia a la unificación del personaje y el narrador –así como de historia y narración–, como las entradas lexicográficas descontextualizadas (4.3.2) y el uso de un ‘estilo mental’ (4.3.4). El máximo exponente de esta indiferenciación entre personaje y narrador es la homonimia que afecta a la novela *PMR* entre tercera y primera persona (4.1.1), cuyo efecto neutraliza dicha oposición. En segundo lugar, hemos hallado una tendencia al hermanamiento entre el pasado y el presente de los personajes, como nos muestra la abundancia en las novelas en el uso del presente histórico (4.2.1), de las anacronías (4.2.2) y de otras estrategias que funden los tiempos de la historia del personaje y de la narración y la historia (4.2.3-4.2.5). En tercer lugar, hay estrategias en las novelas que apuntan a la ruptura de otros límites, como los que conciernen a los valores de verosimilitud de lo narrado, que no tienen vigencia en las novelas. Como sugiere el análisis del narrador no fiable en *EM* y *PMR*, que comparamos con el motivo de la “verdad” y “mentira” en *LIN* (4.1.2), la insistencia del personaje en la autenticidad de su experiencia se encuentra por encima de cualquier juicio sobre su veracidad. Esto se debe a que los personajes defienden que una experiencia vivida (sea del tipo que sea) es siempre auténtica, por tanto, *real* y legítima. Por último, las técnicas analizadas en este trabajo indican que se han borrado los límites entre las experiencias perceptiva (ver, escuchar) y cognitiva (recordar, comprender), como revelan la polisemia de los verbos de percepción (4.3.1) y los espacios hostiles (4.3.3), donde la experiencia del personaje se traspasa al entorno.

Las particularidades estructurales de las novelas las acercan a la narración paradójica de la que hablan Grabe (2006), Lang (2006) y Meyer-Minnemann (2006), consistente en estructuras que *infringen* la norma de la llamada ‘doxa’ narrativa. En las novelas del corpus, la ruptura textual reverbera en la recepción, ya que supone una ruptura con las expectativas del lector. Los casos de silepsis, epanalepsis e hiperlepsis²⁰² que proponen estos teóricos implican una equiparación, desdoblamiento o superposición, respectivamente, de niveles diegéticos, tiempo o espacio. Estos procedimientos resultan sorprendidos para el lector, que no siempre está preparado para los constantes saltos al pasado en combinación con momentos presentes (un tipo de silepsis que ocurre en todas las novelas); el cambio de un personaje por otro (una epanalepsis presente en *EM*); o la intromisión de fragmentos de un diálogo en la narración anterior (una hiperlepsis presente especialmente en *LIN*).

El interés por los aspectos formales que hemos encontrado en las novelas del corpus entronca en este sentido con los usos literarios de la época de Hernández que mencionábamos en la introducción. En las corrientes llamadas ‘neorrealismo subjetivo’ y ‘crisis del sujeto’ de la época en la que publica Hernández apuntábamos que se había iniciado un nuevo rumbo

²⁰² También proponen la ‘metalepsis’, que no hemos hallado en nuestras novelas.

estético en la literatura española hacia la visibilización de la forma, de la construcción de las novelas, y hacia las interioridades del individuo. La obra de Hernández muestra afinidad con la literatura de su época tanto mediante su atención al aspecto estructural de las novelas, como por la selección de personajes situados en los márgenes, cuyas cavilaciones constituyen el gran foco de la narración. Por otra parte, hemos visto a lo largo del análisis que las novelas se han comparado con autores como Dostoievski, Gogol o Gide tanto en la caracterización de sus personajes como en la manera de contar, lo que también revela la conexión de la obra de Hernández con otros grandes novelistas más allá de las fronteras espaciales y temporales.

Para responder a la segunda pregunta, cómo se pasa de la ambigüedad textual a la duda del lector, creemos que el efecto de estas técnicas de ruptura de límites provoca en el lector una reacción de desorientación, que puede ser atenuada o agravada por la conexión o falta de conexión entre su ‘fondo experiencial’ (una suerte de repertorio de vivencias, que tomamos de Caracciolo 2014) y aquél que él asigna a los personajes en el acto de lectura. El factor atenuante sería que el lector empatice con el personaje –en nuestros términos: al ‘activar’ la conciencia del personaje–, en cuyo caso la duda persistirá hasta el final, pues el lector comprenderá al personaje casi desde su posición. Por otra parte, las estrategias también pueden provocar la suspensión de esa empatía inicial. Si deja de empatizar, la duda se quiebra y la solución que adopta es la asignación de la locura al personaje. También ocurre esta reacción en presencia del factor agravante, esto es, si el lector no se considera cercano a la experiencia del personaje desde el principio de la lectura, y simplemente reconoce la presencia de una conciencia –acto que hemos llamado la ‘atribución de una conciencia’–, pues las estrategias mencionadas pueden hacer que se reafirme su posición distanciada, o incluso se distancie más. En concreto, hemos observado dos reacciones básicas que favorecen que la locura se acepte o que se cuestione, respectivamente. Si el lector empatiza con el protagonista, se conformaría un equilibrio entre la experiencia del personaje y la lectora, lo que aumentaría las posibilidades de poner en entredicho la locura o desatender a la autoridad clínica que se opone en la novela a la experiencia del personaje. Una posición de mayor distancia que la empatía es la segunda de las reacciones que reconocemos, la compasión, donde aunque hay un posicionamiento medianamente cercano y positivo, se mantiene ajeno a la experiencia del personaje. La compasión comporta un desequilibrio entre las experiencias del lector y del personaje. La activación de la conciencia se dará en situaciones de empatía (Eder 2006; Caracciolo 2014b), y no de compasión.

El segundo objetivo del trabajo era explorar la función de la locura de los personajes en la lectura de las obras. Las preguntas concretas para alcanzar este objetivo eran 1ª ¿Cómo se narra la subjetividad del personaje? 2ª ¿Cuestiona el lector la locura del personaje, como lo hace el personaje mismo? Y, por último, 3ª ¿qué función ocupa la locura en la percepción de la ambigüedad de los acontecimientos narrados?

A partir del análisis, podemos responder a la primera pregunta de este segundo objetivo señalando qué caracteriza la conciencia y las experiencias de los personajes en términos generales. La conciencia en las novelas estudiadas participa de su entorno, tanto porque la narración no muestra límites entre los pensamientos de los personajes y otras experiencias, como porque hace uso de objetos que extienden la cognición de los mismos. Son ‘mentes situadas’, en la nomenclatura de Palmer (2004) porque se insertan en el medio que los rodea, un modo relacional que también caracteriza al modo en que define Caracciolo una experiencia. Incluso cuando se hallan ausentes, los personajes transmiten a la narración su forma de ver el mundo, como hemos interpretado a partir de la descripción de algunos espacios hostiles, las psicoanalogías o el contagio estilístico (ver 4.3.4). Por su parte, la experiencia que expresan estas novelas no tiene límites temporales, pues las percepciones pasadas pueden hacerse presentes en el recuerdo, con lo que ambas se hacen equivalentes, como también sucede en los procesos de memoria a los que aludimos brevemente con Van der Kolk (1995), Van Alphen (1999) y Sarlo (2005). La relación que hallamos entre el papel de la memoria en las novelas analizadas y en las novelas testimoniales se refiere a la dificultad de lograr un relato que pueda expresar la experiencia vivida. En concreto, de los diferentes tipos de memoria estudiados por críticos como Sarlo (2005), van der Kolk y van der Hart (1995: 158-180), la traumática constituye la que mayores escollos encuentra para ser formulada, y ello puede deberse a la incapacitación de la víctima por volver al presente tan fatídicos momentos o a la dificultad de encontrar un lenguaje que alcance para describir los propios padecimientos. Desde esta perspectiva se puede explicar la ruptura temporal de las novelas que analizamos como un intento de usar el lenguaje para dar cuenta de una experiencia difícil de articular. Paralelamente, el narrador personaje de *EM* y *PMR* también muestra las mismas actitudes ante las vivencias de su ‘yo’ pasado, el ser experimentador, lo que implica que la experiencia pasada se extiende y llega hasta el presente. Esto guarda relación con la propia concepción de su novelística que tiene el autor, quien denomina “intercomunicación narrativa multidimensional” (en González del Valle 1977: 106) a la técnica que pone en práctica en su obra y que concibe la narración como totalizante, donde los elementos narrativos se vinculan unos con otros.

El cumplimiento de este segundo objetivo, comprender mejor la función de la locura, se supedita a las circunstancias concretas que acompañan nuestra visión del lector. Para resumir lo que hemos tratado más largamente en 2.5, el lector en este trabajo aúna nuestra propia interpretación de las obras de Hernández con las indeterminaciones que hemos identificado al hilo de la lectura. Esto es, aunque podemos referirnos en el análisis de las obras del capítulo 3 a sus ‘características’, porque entrañan propiedades textuales, al hablar de una ‘función’ en el acto de lectura nos vemos limitados a las condiciones particulares de un lector que descubre un número necesariamente limitado de indeterminaciones en el texto, al que dota de su experiencia concreta a partir de los indicios que despierten más su atención (ver 2.6).

Dicho esto, podemos apuntar dos roles que desempeña la locura en la lectura de las novelas, que sintetizaremos como solución a la incertidumbre, por una parte, y como fuente de nueva incertidumbre, por otra. En el primer caso, la locura es un cómodo rótulo que explica las incoherencias narrativas y encasilla el comportamiento ambiguo y extraño del personaje. Ésta es una lectura susceptible de aplicarse a todos los fenómenos narrativos de las novelas que no encuentren explicación aparente (vid. Palmer 2009) y que hemos llamado ‘lectura categorizadora’ con Caracciolo (2016b). Pero la locura puede también entenderse como etiqueta que ha sido aplicada externamente y que el lector desoye para entender al personaje como ser experimentador. En este caso, la lectura dirige su atención a los relatos particulares de los personajes –más allá de su locura–, tornándose ‘lectura generalizadora’. El relato de su experiencia ejerce ahora más importancia en la narración que el juicio sobre la veracidad de sus historias o sobre la enfermedad que sufren, pues sus narraciones constituyen la expresión de una experiencia en los términos del personaje, escapando a criterios de coherencia, gramaticalidad o ‘fidelidad’ a los hechos, que se descubren inoperantes.

De los resultados del análisis podemos también colegir que el cuestionamiento de la locura del personaje, nuestra segunda pregunta del segundo objetivo, depende en gran medida de la cercanía del lector al personaje, que ya hemos tratado más arriba, con las reacciones de empatía y compasión.

Para contestar a la tercera pregunta de este objetivo, a saber, el modo en que influye la locura en la duda sobre los acontecimientos narrados, podemos añadir que la duda en el lector surge a partir del conflicto de dos fuerzas antagónicas: por una parte, la que mana de las estrategias de activación de la conciencia de las novelas (ver 2.6), y por otra parte, la que procede de las estrategias que contrarrestan dicha activación, que hemos encontrado y presentado en el capítulo 4,. Esto es, siguiendo nuestro método, las novelas del corpus responden a la caracterización de ‘novelas centradas en una conciencia’, pues actúan en ellas los procedimientos que favorecen su activación. Sin embargo, podemos rastrear otros fenómenos que entorpecen la actuación de estas estrategias, como resumimos a continuación. En cuanto a los elementos textuales que contribuyen a activar la conciencia de un personaje en las novelas del corpus, vemos en las tres novelas abundantes ‘señales de conciencia’ (‘consciousness tags’) como nombres o verbos de experiencia que indican la expresión de una experiencia. También hemos detectado la atención al estilo del personaje, especialmente patente en *PMR*, así como hemos visto marcas características de diseño textual y puntuación. Quizá lo más manifiesto de todas las novelas sea la preeminente focalización interna y la presentación de los pensamientos de modo indirecto. En ambos casos contamos con la presencia enlazada del narrador y del personaje, que tienden a confundirse apareciendo en los mismos contextos, siendo uno de los casos más sintomáticos la presencia de lo que hemos llamado ‘encabalgamientos’ entre pasajes de narración y de diálogo. Pero al lado de estas prácticas comunes en mayor o menor medida a las tres novelas, hemos encontrado otras, que examinamos en el capítulo 4.

Como producto del conflicto que anunciábamos más arriba, entre las estrategias que favorecen la activación y las que la impiden, encontramos que las tres novelas pueden activarse en distinto grado. Como explicaremos seguidamente, mientras en *EM* el lector empatiza fácilmente con el sufrimiento y las dudas de Ernesto, hay una tendencia a distanciarse de Gontrán, en *PMR*. En una posición media colocamos la tercera de las novelas, *LIN*, donde el lector activa la conciencia de Walia, pero tiende a sentir compasión por sus trágicas vivencias. En términos generales, la posición favorable a la activación de la conciencia de *EM* la explicamos porque las experiencias perceptivas, emocionales y cognitivas (su lenguaje, los valores que le empujan a actuar y tomar decisiones) parten de una situación reconocible por mayor número de lectores que la tercera de las novelas, *PMR*, que da comienzo en un sanatorio de enfermos mentales. Ernesto es el único personaje que no tiene más que esporádicos contactos con médicos o psiquiatras, y aunque se menciona progresivamente su posible desvarío mental, sólo contamos con pocas indicaciones de su entorno. Si aplicamos todo lo dicho a *PMR*, pero en términos opuestos, hallaremos una posible explicación al posible distanciamiento del lector con respecto a Gontrán. Sólo partiendo de la afinidad de experiencias entre personaje y lector podemos entender que la activación de la conciencia de los personajes descansa en gran medida en la posibilidad de ser simulada. Por esa razón, la duda que embarga a ambos personajes en sus relatos se proyecta en el lector con mayor virulencia y garantía en el caso de Ernesto, que con mayor probabilidad ha despertado empatía en el lector en otras expresiones de su experiencia. Más difícil resulta, según nuestro análisis, empatizar con la experiencia perceptiva o cognitiva de Gontrán, con el cual, a pesar de que crea sus propias normas en el relato, es más improbable que el lector comparta su experiencia cognitiva, lingüística o perceptiva. No obstante, aunque su relato frustre la activación de su conciencia por parte del lector, sí es probable que la atribución de la conciencia se articule en una actitud cercana y positiva, si bien en forma de compasión. En cuanto a Walia, su conciencia conlleva un grado mayor de empatía con respecto a Gontrán, pero menor con respecto a Ernesto. Aparte de que en la novela están presentes los elementos textuales mencionados (ver 2.6), la experiencia de Walia expresada en la novela despierta más fácilmente una reacción simulativa en el lector que la de Gontrán. Por una parte, la –aparentemente– inmotivada frialdad en las relaciones con su entorno más próximo puede impedir la activación de la conciencia. Pero la presencia del psiquiatra, el tratamiento al que se somete en el hospital y la excesiva referencia a la experiencia perceptiva de la protagonista, así como los cambios repentinos de realidad, la aparición del clown, las imágenes asociativas al supuesto crimen del niño, casarán más difícilmente con la experiencia del lector que las anteriores. Por otra parte, las experiencias emocionales de Walia concernientes al abandono paterno pueden propiciar la activación de la conciencia, así como las dificultades que encuentra como extranjera, o el reconocimiento de valores como la amistad con Ilse y el deseo de su reencuentro, las sensaciones de la niña ante la inminente llegada de un nuevo miembro de la familia, etc. Todas ellas son más susceptibles de entrar en

sintonía con el fondo experiencial del lector, que entonces podrá empatizar con el relato sobre la muchacha.

Las novelas de Hernández requieren un lector que se implique y se posicione con respecto a la experiencia de los personajes y ante las indeterminaciones que presentan en su lectura. Pero para activar la conciencia de los personajes planteamos que es necesaria una anulación temporal previa de la locura, lo que implica el cuestionamiento de la enfermedad mental. Esto es, la experiencialidad que surge entre el lector y la conciencia del personaje de las novelas estudiadas no puede llegar a la activación de la conciencia si no tiene lugar una revocación, al menos parcial, de la locura del personaje, ya que para *adoptar* las experiencias que se expresan en el texto a los fines de activar la conciencia de los protagonistas de las novelas, el lector debe prescindir de la etiqueta de ‘loco’ que se les asigna previamente.

Una de las novedades del presente trabajo es que abordamos una combinación de dos modelos de análisis. Por una parte, el modelo de Caracciolo ya mencionado. Por otra parte, las obras de Genette (1989), Cohn (1978) y Palmer (2004). Por eso, en el capítulo 3, examinamos el narrador, el orden temporal, la focalización y la presentación del pensamiento de las novelas. Las tres novelas, de narradores diferentes, muestran una preeminencia de la voz del personaje o del ‘ser experimentador’ (Cohn 1978) sobre el narrador o ‘ser narrante’. El énfasis en la experiencia del personaje juega un rol esencial en la fiabilidad del relato en primera persona, donde el lector tendrá que escoger entre tomar partido por el experimentador de los hechos o tener en cuenta otros factores externos al personaje y a otros narradores. El orden temporal muestra continuos saltos entre el presente y el pasado, sin que quede claro ni el orden de los acontecimientos ni su carácter, pues pueden ser episodios pasados, sueños u otras realidades del personaje. Esta disposición prepara el terreno para la total indiferenciación de los tiempos que vemos en las estrategias de la temporalidad de la *silepsis* y del uso del presente histórico que tuvimos en cuenta como estrategia de expresión de una experiencia en el capítulo 4. La focalización de las novelas es variable, y hallamos pasajes de focalización externa en las novelas heterodieéticas (*LIN* y *PMR*), si bien domina la interna, resaltando nuevamente la experiencia del personaje sobre la del narrador y sobre la de los demás personajes. La presentación del pensamiento muestra en las tres novelas la importancia de los pensamientos y recuerdos de los personajes, pero también de sus sentimientos, elucubraciones y miedos, que tienen sus actitudes y comportamientos. Observamos reforzada la cercanía entre narrador autodieético y su antiguo ‘yo’, en conexión con la fiabilidad narrativa y con la indiferenciación entre pensamiento y narración, lo cual redundará en el concepto de ‘mente extendida’ (Clark y Chalmers 1998) que analizamos en la sección de la homonimia entre los narradores de *PMR* y de los verbos de percepción polisémicos.

En cuanto a la experiencia en las novelas, las regiones de la experiencia del personaje muestran también una ruptura porque varias de ellas son equiparadas. Los personajes perciben su ambiente externo *como si* fuera parte de ellos mismos. Esto entronca con el carácter de la

experiencia como relacional o en contacto con el medio que lo rodea, que Clark y Chalmers (1998) denominan la ‘mente extendida’. Pero también argüimos que el lector puede percibir la experiencia del personaje *como si* fuera la suya propia, porque las novelas estudiadas piden un lector que asista a la historia de los tres personajes a partir de la mirada de estos personajes. Esto se hace más literal cuando nos percatamos de la recurrencia de verbos y objetos relacionados con lo visual, un tipo de experiencia claramente privilegiado, que permiten al lector acceder por simulación –esto es, tratando de ponerse en el lugar de los personajes– desde el propio punto de vista de los personajes. En *LIN*, lo tenemos en los objetos visuales y en los ‘espacios liminales’ que abren una realidad al personaje, pero también al lector. *EM* también recalca la importancia de lo visual en la insistencia de Ernesto por ‘ver’ cuanto le ha acontecido, en el uso de lentes, o las referencias a su miopía, así como en su condición de pintor. Aunque *PMR* no insiste tanto en lo visual como las novelas anteriores, sí remite a la ceguera parcial de Gontrán, que interpretamos como la particular visión del mundo que ofrece su narrador personaje. La visión deteriorada también la consideramos como metáfora de su locura, que se opone a la visión directa, natural, sin que medien objetos o correctores ópticos.

Otros estudios sobre la novelística de Hernández muestran conclusiones similares a las nuestras. Bergeson (1998b) expone que la literatura del autor muestra a un individuo fragmentado cuyas miserias caracterizan su angustiada vivir. Ambos proponemos que la narración se ve alterada por las vivencias y miedos que acuden a la mente de los personajes y que provocan su constante reiteración. Las conclusiones de Sappi (2009) acerca del personaje ‘loco’ de la época dejan ver que la locura de las obras que estudia muestran “el carácter inherente de la enfermedad mental a la naturaleza humana” (394), aunque las manifestaciones literarias sean diferentes. En cuanto al lector, observamos concomitancias con este trabajo porque también las novelas de nuestro corpus piden resolver las incertidumbres que se le presentan. No obstante, nuestro trabajo también subraya la necesidad de reconocer un lector que asuma las incoherencias que los mismos protagonistas reconocen en su papel de narradores. La obra de Ruiz Avilés (2000), responde a una de las lecturas de la locura que distinguimos más arriba, la que entiende la locura como explicación de las incoherencias narrativas y alteraciones temporales.

En el plano teórico, el modelo de Caracciolo (2014b) nos ha ayudado a comprender mejor y a arrojar luz sobre el acto de lectura en general y el funcionamiento de las novelas analizadas en particular. Lo que más destacamos de su propuesta teórica es su capacidad de describir el efecto de una obra literaria en el lector, así como la contribución del lector a una obra literaria, que se puede extender a la literatura en general. Mediante la visión del acto de lectura como intercambio e interacción, el lector recoge y almacena la experiencia que la obra le dona, al tiempo que dota a la obra de su propia manera de ver el mundo para desentrañar su propia interpretación. El cambio que sucede en un lector cuando una obra provoca su reflexión sobre su propia visión de mundo, lo explica Caracciolo como una alteración de los distintos niveles

en su fondo de experiencia, que puede –o no– durarle toda la vida y afectarle a una, dos o varias regiones de dicho fondo.

Sin embargo, como ya apuntábamos en 2.5, consideramos que la obra de Caracciolo adolece de algunas lagunas respecto a la falta de validación entre las experiencias lectoras individuales y la existencia de una lectura ‘intersubjetiva’ (en el sentido de Iser 1978: 49), esto es, una lectura que se aleje de lo puramente personal y parta de los mismos rasgos textuales de otras lecturas, aunque cada lectura pueda conducir a conclusiones diferentes. Con respecto a la validación de la lectura, en el modelo de Caracciolo observamos que la simulación con la que un lector se acerca a un texto puede constituir una de las razones para comprometer tal validación. Si un lector se siente identificado con una experiencia a partir de la suya propia, ¿es admitida esta lectura como legítima? Desde este punto de vista, la lectura puede consistir en el proceso de ‘analogización’ que Iser censura y que contrapone a la lectura intersubjetiva. Queremos proponer que el modelo se relacione más íntimamente con el lector implícito para garantizar la validación, que si bien asoma a lo largo de su obra, no se le confiere estatus interpretativo. Asimismo, en la descripción del método (ver 2.6) también nos referimos a una cierta imprecisión en el sistema de elementos propuestos por Caracciolo para la activación de una conciencia. En este sistema, no hay límites claros entre los fenómenos que el teórico propone en los distintos niveles entre la palabra y todo el texto de una novela.

Uno de los escollos de la nomenclatura relativa a la experiencia y experiencialidad que hemos observado en la narratología cognitivista tiene que ver con un solapamiento conceptual entre la ‘experiencialidad’ y la ‘conciencia’. Palmer (2004: 32) señala, por ejemplo, que “Experientiality is the term used by Monika Fludernik [...] for subjectivity, consciousness, and what I call fictional minds”. El problema de esta aserción es que carece de los matices necesarios del concepto concreto al se refiere Palmer cuando habla de ‘conciencia’, así como cuando define la subjetividad. Una de las consecuencias de esta afirmación es que Palmer sugiere que ‘experiencialidad’ y ‘conciencia’ funcionan como sinónimos, al menos en un sentido amplio referido al componente esencial y determinante que considera narrativo a un texto.

Con el presente trabajo hemos propuesto algunos conceptos teóricos adaptados a nuestro corpus, mientras que nos hemos percatado de la falta de vigencia de otros. En el estudio de la temporalidad, por ejemplo, hemos denominado prolepsis ‘tácitas’ a las que estaban implícitas, y prolepsis ‘evidentes’ a las explícitas, lo que extiende el concepto de Genette, que no reconoce los tipos mencionados. Por otra parte, al reconocer algunos pasajes que introducían partes de la intervención de un diálogo en la narración inmediatamente anterior, acudimos al término de Ruiz Avilés (2000) de ‘empate o encabalgamiento mental’.

Sin embargo, propusimos utilizar la denominación de ‘encabalgamiento’ para el fenómeno descrito. Esto, por su proximidad semántica al fenómeno poético. En cuanto a ‘empate’,

sugerimos limitar su uso para las silepsis sin nexo, por lo que tienen de nivelación o emparejamiento de dos partes desiguales. En una de las novelas, *EM*, descubrimos un fenómeno que atenta contra la definición de omnisciencia de Genette (1989), pues la considera inconcebible en una narración homodiegética. Así ocurre en *EM* con el relato omnisciente en primera persona de Ernesto, quien ‘ve’ lo que ocurre en la casa de su amigo Mauren, o en la casa de sus padres en Sava, mientras él se halla en la guerra. En las ediciones posteriores a la primera se explica que tal omnipotencia se debe al carácter póstumo de su narración. Nuestro análisis ha revelado también que la diferencia que hace Cohn (1978) entre ‘ser narrante’ y ‘ser narrado’ pierde vigencia en los casos en que el narrador también hable de su experiencia presente, en cuyo caso el narrador desempeña ambas funciones. Así ocurre con Contrán, quien no sólo narra su vida pasada, sino también presente, al hilo de la narración.

Como el método de análisis del presente trabajo aúna acercamientos narratológicos clásicos y cognitivos, podrían estudiarse las estrategias que caracterizan a otras obras temáticamente vinculadas a las de nuestro corpus siguiendo el modelo propuesto, así como sus efectos en el lector. También podría continuarse este estudio con otro donde el lector tenga carácter empírico, pues las obras de Hernández que hemos analizado han recibido una importante atención en revistas no especializadas. Se podrían entonces explorar las tendencias en la asignación de la conciencia a los personajes de las novelas de nuestro corpus, a las que añadir además otras novelas sobre la locura o sobre experiencias similares. Hemos hablado tangencialmente del género fantástico y la existencia de realidades copresentes en la obra de Hernández, por lo que podría abordarse un estudio que profundizara en la construcción de la duda en ambos. De igual modo, hemos percibido una gran escasez de estudios sobre la conciencia ficcional en español, evidenciando que queda mucho por hacer en el campo de la narratología cognitiva relativa a la literatura en español. Dentro de la obra de Hernández, los espacios de sus novelas constituyen un terreno aún no explorado y de gran interés. Tampoco hay obras críticas sobre sus personajes, aparte de los sugerentes –pero contados– estudios que los comparan con obras de otros escritores, como Nabokov o Cela.

Obras citadas

- Afinoguenova, Eugenia. 1999. 'La 'muerte del hombre' y el nacimiento del idiota: El sujeto problemático en la filosofía, la literatura y el arte españoles de los años sesenta, setenta y ochenta', Georgetown University (Ann Arbor)
- Agrell, Beata. 2009. 'Mellan Raderna? Till frågan om textens apellstruktur.' en Staffan Thorson y Christer Ekholm (ed.), *Främlingskap och Främmandegöring. Förhållningssätt till skönlitteratur i universitetsundervisningen* (Daidalos: Göteborg).
- Alber, Jan. 2002. 'The "Moreness" or "lessness" of "natural" narratology: Samuel Beckett's "Lessness" reconsidered', *Style*, 36: Spring, 54-75.
- . 2012. 'Unnatural temporalities: Interfaces between Postmodernism, Science Fiction, and the Fantastic.' en Markku Lehtimäki, Laura Karttunen y Maria Mäkelä (ed.), *Narrative, interrupted : the plotless, the disturbing and the trivial in literature* (De Gruyter: Boston).
- . 2013. 'Unnatural Narratology: The Systematic Study of Anti-Mimeticism', *Literature Compass*, 10: 5, 449-460.
- . 2016. *Unnatural narrative: Impossible worlds in fiction and drama* (U of Nebraska Press).
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, y Brian Richardson. 2010. 'Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models', *Narrative*, 18: 2, 113-136.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, y Brian Richardson. 2012. 'What Is Unnatural about Unnatural Narratology?: A Response to Monika Fludernik', *Narrative*, 20: 3, 371-382.
- Alfaro, José María. 1977. 'Reseña de Algo está ocurriendo aquí', *ABC*, jueves, 7 de abril de 1977, p. 29.
- Alonso, Santos. 2003. *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)* (Marenostrum: Madrid).
- Anónimo. 1979a. 'Interesante novela', *Gaceta regional de Salamanca*, 16 de diciembre de 1979, p. 12.
- . 1979b. "'Pido la muerte al rey", de Ramón Hernández, novela de la marginación'. elpais.com.
- . 1980a. 'Pido la muerte al rey', *Hogar y moda*: 1568, 59.
- . 1980b. 'Pido la muerte al rey', *La calle*. 5-11 de febrero de 1980.
- Bal, Mieke. 1990. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* (Cátedra: Madrid).

- Banfield, Ann. 1982. *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction* (Routledge & Kegan Paul: Boston).
- Barbotto, Silvia 2013. 'Vita-coras de una etnografía itinerante, subjetiva y social: textos polisémicos y experiencialidad transdisciplinar', *Universitat Politècnica de València* (Valencia)
- Basanta, Ángel. 1990. *La novela española de nuestra época* (Anaya: Madrid).
- Beltrán Almería, Luis. 1992. *Palabras transparentes : la configuración del discurso del personaje en la novela* (Madrid : Cátedra: Madrid).
- Benet, Juan. 1966. *La inspiración y el estilo* (Revista de Occidente: Madrid).
- Berasategui, Blanca. 1979. 'Ramón Hernández: parábola del marginado', *ABC*, 23 de diciembre de 1979, p. 22.
- Bergeson, Craig N. 2006. 'Ramon Hernandez, Diaspora', *Anales de la Literatura española contemporánea*, 31: 1, 324.
- Bergeson, Craig Niel. 1998a. 'An experiment in self-creation: the novelistic corpus of Ramón Hernández', *Anales de la Literatura española contemporánea*, 23585-605.
- . 1998b. *Narrating the Self in the Novels of Ramón Hernández* (University of Colorado at Boulder: Boulder).
- . 1999. 'Curriculum vitae: la ambivalencia del 'yo' escrito.' en Ramón Hernández (ed.), *Curriculum vitae* (Society of Spanish and Spanish American Studies: Lincoln).
- . 2003. 'Time and Self in Two Ramón Hernández Novels: Eterna memoria and Golgothá', *Ojáncano*: abril, 59-76.
- Bernaerts, de Geest, Herman, Vervaeck 2013. *Stories and Minds. Cognitive Approaches to Literary Narrative* (University of Nebraska Press: Lincoln and London).
- Bernaerts, Lars, Luc Herman, y Bart Vervaeck. 2009. 'Narrative Threads of Madness', *Style*, 43: 3, 283-290.
- Bianchi, Cinzia. 2015. 'Thresholds, Boundaries, Limits: Ideological Analysis in The Semiotics of Umberto Eco', *Semiotica*: 206, 109–127.
- Biebuyck, Benjamin. 2009. 'Acting Figuratively, Telling Tropically. Figures of Insanity in Günter Grass's Die Blechtrommel', *Style*, 43: 3, 322-340,451,456.
- Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction* (Univ. of Chicago Press: Chicago).
- Boyd, Brian. 2006. 'Fiction and Theory of Mind', *Philosophy and Literature*, 30: 2, 590-600.
- Brown, Richard. 2014. 'David Chalmers on mind and consciousness.' en Andrew Bailey (ed.), *Philosophy of Mind* (Bloomsbury: Londres, Nueva Delhi, Nueva York, Sidney).

- Burunat, Silvia. 1980. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española* (Porrúa Turanzas: Madrid).
- Cabrera, Vicente; González del Valle, Luis,. 1978. *Novela española contemporánea. Cela, Delibes, Romero y Hernández* (Sociedad general española de librerías: Madrid).
- Cadenas, C.B. 1980. 'El mundo que se conjuga endemoniado', *Nueva estafeta*, 16; 80-81.
- Caracciolo, Marco. 2011. "Narrative, Embodiment, and Cognitive Science: Why Should We Care?" en *Project Narrative*. Columbus.
- . 2012a. 'Fictional consciousness: a reader's manual', *Style*, 46: 1, 42.
- . 2012b. 'Notes for a(nother) Theory of Experientiality', *Journal of Literary Theory*, 6: 1, 177-194.
- . 2013. 'Phenomenological metaphors in readers' engagement with characters: The case of Ian McEwan's Saturday', *Language and Literature*, 22: 1, 60-76.
- . 2014a. 'Beyond Other Minds: Fictional Characters, Mental Simulation, and 'Unnatural' Experiences', *Journal of Narrative Theory*, 44: 1, 29–53.
- . 2014b. *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach* (De Gruyter: Berlin; Boston).
- . 2016a. "Experientiality." en *The living handbook of narratology*, editado por Peter et al. Hühn. Hamburg: Hamburg University.
- . 2016b. *Strange narrators in contemporary fiction: explorations in readers' engagement with characters* (University of Nebraska Press: Lincoln).
- Castro, Andrea. 2002. *El encuentro imposible: la conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)* (Acta Universitatis Gothoburgensis: Göteborg).
- Castroviejo, Concha. 1980. 'El hombre en sus límites', *La hoja del lunes de Madrid*, 4 de noviembre de 1980, p. 37.
- Clark, Andy, y David Chalmers. 1998. 'The Extended Mind', *Analysis*, 58: 1, 7-19.
- Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton University Press: Princeton).
- . 1981. 'The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*', *Poetics Today*, 2: 2, 157-182.
- . 1990. 'Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective', *Poetics Today*, 11: 4, 775-804.
- . 1999. *The Distinction of Fiction* (The John Hopkins University Press: Baltimore and London).

- . 2000. 'Discordant narration', *Style*, 34: 2, 307-316.
- Cohn, Dorrit, y Gérard Genette. 1992. 'A Narratological Exchange.' en Ann Fehn, Hoesterey Ingeborg y Maria Tatar (ed.), *Neverending Stories. Toward a Critical Narratology* (Princeton University Press: Princeton).
- Cornago Bernal, Óscar. 2002. 'Historia de la locura en la época posmoderna: el viaje esquizoide de Juan Goytisolo', *Anales de la Literatura española contemporánea*, 27: 2, 91/381-130/416.
- Cowart, Monica. 2014. 'Andy Clark, Antonio Damasio and Embodied Cognition.' en Andrew Bailey (ed.), *Philosophy of mind : the key thinkers* (Bloomsbury Academic: New York).
- De La Fuente, Ramón. 2002. 'El estudio de la conciencia: estado actual', *Salud Mental*, 25: 5, 1-9.
- Dewey, John. 1930. *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education* (The Macmillan Company: New York).
- Diengott, Nilli. 2010. 'Fludernik's Natural Narratological Model: A Reconsideration and Pedagogical Implications', *Journal of Literary Semantics*, 39: 1, 93-101.
- Dostoievski, Fiodor. 2008. *Notes from Underground and The Gambler* (Oxford University Press: Oxford).
- Eagleton, Terry, y Corporation Ebooks. 2008. *Literary Theory: An Introduction* (University of Minnesota Press: Minneapolis).
- Easton, Patricia. 2014. 'Decoding Descartes' 'myth' of Mind.' en Andrew Bailey (ed.), *Philosophy of Mind* (Bloomsbury: Londres, Nueva Delhi, Nueva York, Sidney).
- Eder, Jens. 2006. 'Ways of being close to characters', *Film Studies*, 8: 1, 68-80.
- ESPAÑOLA, REAL ACADEMIA. 2017. "'conciencia", en el Diccionario Panhispánico de dudas', Accedido 20-02-2017. <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=e0Qsbb9scD6QJcykew>.
- Eyal, Segal. 2016. 'Marco Caracciolo, The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach', *Poetics Today*, 37: 1, 222-225.
- Farthing, Stephen (ed.). 2013. *Art. The Whole Story* (Thames & Hudson: London).
- Feder, Lillian. 1980. *Madness in Literature* (Princeton University Press: Princeton).
- Fehn, Ann, Ingeborg Hoesterey, y Maria Tatar (ed.) 1992. *Neverending Stories. Toward a Critical Narratology* (Princeton University Press: Princeton).
- Felman, Soshana. 1987. *Writing and Madness. Literature/Philosophy/Psychoanalysis* (Cornell University Press: Itaca, New York).

- Fludernik, Monika. 1993. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness* (Routledge: London).
- . 1996. *Towards a 'Natural' Narratology* (Routledge: London and New York).
- . 1999. 'Defining Insanity: The Narrator of The Yellow Wallpaper and the Question of Unreliability.' en Monika Fludernik (ed.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext = Transcending Boundaries: Narratology in Context* (Gunter Narr Verlag Tübingen: Tübingen).
- . 2003. 'Natural Narratology and Cognitive Parameters.' en David Herman (ed.), *Narrative Theory and Cognitive Sciences* (Center for the Study of Language and Information Stanford).
- . 2009. *An Introduction to Narratology* (Routledge: London and New York).
- . 2010. 'Towards a Natural Narratology: Frames and Pedagogy: A Reply to Nilli Diengott', *Journal of Literary Semantics*, 39: 2, 203-211.
- . 2014. 'Afterword', *Style*, 48: 3, 404-410.
- Foucault, Michel. 1992. *El orden del discurso* (Tusquets editores: Buenos Aires).
- . 2007. *Historia de la locura en la época clásica* (Fondo de cultura económica: México).
- Freeman, Marion. 1983. 'Ending as Becoming in Invitado a morir', *Crítica Hispánica*, 5: 2 (fall), 107-115.
- . 1989a. 'Nabokovian echoes in the works of Ramón Hernández', *Anales de la Literatura española contemporánea*, 1465-78.
- . 1989b. 'Translator's afterword.' en Ramón Hernández (ed.), *Invitation to die* (Garland Publishing, Inc.: Nueva York y Londres).
- Freeman, Marion, y Lisa Vollendorf. 1993. 'Art as Salvation in Ramón Hernández' Los amantes del sol poniente', *Anales de la Literatura española contemporánea*, 18231-245.
- Galán Lorés, Carlos. 1980. 'Pido la muerte al rey ', *Alerta*, 19 de enero de 1980, p. 10.
- Galván, Luis. 2014. 'Acción y narración: problemas y orientaciones para la fundamentación de la narratología.' en Domingo Sánchez-Mesa, José Manuel Ruiz Martínez y Azucena González Blanco (ed.), *Teoría y comparatismo: Tradición y nuevos espacios. (Actas del I Congreso Internacional de Asetel)* (Universidad de Granada: Granada).
- García Landa, José Angel. 2010. 'Múltiples lectores implícitos', *Cuadernos de Investigación Filológica*, 35: 0, 63.

- García Nespereira, Sofía. 2009a. 'Análisis estructural de *Invitado a morir*, de Ramón Hernández', *Anales de la Literatura española contemporánea*, 34: 1, 63-81.
- . 2009b. 'Memoria traumática y esquizofrenia en *Eterna memoria*, de Ramón Hernández', *Telar*, 7: 7-8, 216-237.
- . 2011a. 'En busca de Ramón Hernández: rastreo historiográfico de una figura relegada en la narrativa española de los setenta', *Calandria*, 1: Otoño.
- . 2011b. '¿Pienso, luego no estoy loco? Reflexiones teóricas sobre la locura y la obra narrativa de Ramón Hernández (Madrid, 1935)', *Moderna Språk*, 105: 2, 107-121.
- . 2015a. 'El hijo abyecto en la narrativa de Ramón Hernández.' en Miguel Carrera Garrido y Mariola Pietrak (ed.), *Narrativas de la violencia. Guerra, sociedad y familia* (Maria Curie-Skłodowska University and Padilla Libros: Sevilla).
- . 2015b. *Las voces del 'loco'. La representación ambigua de la conciencia en Pido la muerte al rey, de Ramón Hernández* (Göteborgs universitet: Göteborg).
- Genette, Gérard. 1989. *Figuras III* (Lumen: Barcelona).
- . 1998. *Nuevo discurso del relato* (Cátedra: Madrid).
- Gnutzmann, R. 1991. 'Teoría y práctica acerca del lector implícito', *Revista de Literatura*, 53: 105, 5-17.
- González del Valle, Luis. 1977. 'Ramón Hernández: el novelista ante el arte', *Anales de la novela de posguerra*, 2103-107.
- . 1980a. 'Hacia una interpretación de Fábula de la ciudad.' en Luis González del Valle (ed.), *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana* (Society of Spanish and Spanish American Studies: Lincoln).
- . 1980b. 'La "intercomunicación narrativa multidimensional" y Algo está ocurriendo aquí.' en Luis González del Valle (ed.), *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana* (Society of Spanish and Spanish American Studies: Lincoln).
- . 1980c. 'Review of Pido la muerte al rey', *World Literature Today*, 54: Summer 3, 408.
- . 1984. 'Lo interpersonal en Presentimiento de lobos: un estudio de los modos de transmisión.' en Luis; Villanueva González del Valle, Darío; (ed.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón* (Society of Spanish and Spanish American Studies: Lincoln).
- . 1986. 'Los amantes del sol poniente y el hombre ante su plurifacética existencia.' en, *Los amantes del sol poniente* (Society of Spanish and Spanish American Studies: Lincoln).

- . 1987. 'Una visión esquemática de la novelística de Ramón Hernández.' en Ricardo Landeira y Luis González del Valle (ed.), *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60* (Society of Spanish and Spanish American Studies: Lincoln).
- (ed.) 2004. *Delirium* (Society of Spanish and Spanish American Literature: Lincoln).
- . 2007. 'La inevitable representación de lo híbrido y ambiguo en Caramarcada', *Crítica Hispánica*, 29: 1-2, 133-150.
- González del Valle, Luis, y Vicente Cabrera. 1978. 'Ramón Hernández.' en Luis González del Valle y Vicente Cabrera (ed.), *Novela española contemporánea. Cela, Delibes, Romero y Hernández* (Temas: Madrid).
- Goytisolo, Juan. 1959. *Problemas de la novela* (Seix Barral: Barcelona).
- . 1976. *El furgón de cola* (Seix Barral: Barcelona).
- Grabe, Nina; Lang, Sabine; Meyer-Minnemann, Klaus, (ed.) 2006. *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"* (Iberoamericana/Vervuert: Madrid).
- Hansen, Per. 2007. 'Reconsidering the unreliable narrator', *Semiotica*: 165, 227–246.
- Herman, David. 2009. *Basic elements of narrative* (Chichester, U.K. ; Malden, MA : Wiley-Blackwell: Chichester, U.K. ; Malden, MA).
- . 2010. *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge University Press: Cambridge).
- . 2011a. *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English, 700- the Present* (University of Nebraska Press: Lincoln, Nebraska).
- . 2011b. 'Storyworld/Umwelt: Nonhuman Experiences in Graphic Narratives', *SubStance*, 40: 1, 156-181.
- Herman, David, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson, y Robyn R. Warhol. 2012. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates* (Ohio State University Press: Columbus).
- Herman, Luc, y Bart Vervaeck. 2001. *Handbook of narrative analysis* (University of Nebraska Press: Lincoln).
- Hernadi, Paul. 1980. 'Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction by Dorrit Cohn', *Comparative Literature*, 32: 2, 207-209.
- Hernández, Ramón. 1969. *Palabras en el muro* (Seix Barral: Barcelona).
- . 1970. *El tirano inmóvil* (Seix Barral: Barcelona).

- . 1972. *Invitado a morir* (Planeta: Barcelona).
- . 1975. *Eterna memoria* (Planeta: Barcelona).
- . 1976. *Algo está ocurriendo aquí* (Argos: Barcelona).
- . 1979. *Fábula de la ciudad* (Alce: Madrid).
- . 1987. *Sola en el paraíso* (Plaza & Janés: Barcelona).
- . 1988. *Eterna memoria* (Mondadori: Madrid).
- . 1989. *Golgothá* (Seix Barral: Barcelona).
- . 1990. *Caramarcada* (Anaya: Madrid).
- . 1992. *Cristóbal Colón. Lloro por ti la tierra* (Nobel: Oviedo).
- . 1994. *El secreter del rey* (Seix Barral: Barcelona).
- . 1995a. *El joven Colombo* (Society of Spanish and Spanish American Studies: Lincoln).
- . 1995b. *Miriam* (Escuela Libre: Madrid).
- . 1997. *Un destino de mujer* (Seix Barral: Barcelona).
- . 1998. *Davos Platz* (Nobel: Oviedo).
- . 1999. *Curriculum vitae* (Society of Spanish and Spanish American Studies: Lincoln).
- . 2004. *Diáspora* (Society of Spanish and Spanish American Studies: Lincoln).
- . 2007. *El ayer perdido* (Society of Spanish and Spanish American Studies: Lincoln).
- . 2012. *Eterna memoria* (Society of Spanish and Spanish-American Studies: Ohio).
- Hoffmann, Catherine. 2009. 'Dancing to Ollie's Tunes: The Rhetoric of Narrative Stutter', *Style: A Quarterly Journal of Aesthetics, Poetics, Stylistics, and Literary Criticism*, 43: 3, 357-372.
- Holloway, Vance R. 1999. *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)* (Espiral hispanoamericana: Madrid).
- Horno Liria, Luis. 1980. 'El parecido, La reconversión, Pido la muerte al rey', *Heraldo de Aragón*, 1980//06/Domingo, de abril de.
- Ibarra, Andoni. 2004. 'Color y qualia. Ni representacionismo ni fenomenismo', *Crítica; Revista Hispanoamericana de Filosofía*, 36: 106, 29-54.
- Iser, Wolfgang. 1987a. *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (Taurus: Madrid).

- . 1987b. 'El proceso de lectura: enfoque fenomenológico.' en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción* (Arco/Libros: Madrid).
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (Routledge and Kegan Paul: London and Henley).
- Jackiw, Sharon. 1981. 'Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction by Dorrit Cohn', *The German Quartely*, 54: 1, 118-119.
- Jahn, Manfred. 1999. 'More Aspects of Focalisation: Refinements and Applications', *GRAAT: Publication des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours*, 21; 85-110.
- Jones, Margaret E. W. 1980. 'Review of Pido la muerte al rey', *Anales de la novela española contemporánea*, 5197-198.
- . 1985. *The Contemporary Spanish Novel, 1939-1975* (Twayne Publishers: Boston).
- Jongeneel, E. C. S. 2009. 'Madness in Sartre's The Room', *Style*, 43: 3, 341-356.
- Jordan, Barry. 1990. 'Commitment, Neo-realism, and Practices.' en *Writing and Politics in Franco's Spain* (Routledge: London).
- Kukkonen, Karin. 2013. 'Space, Time, and Causality in Graphic Novels: An Embodied Approach.' en Daniel Stein y Jan-Noël Thon (ed.), *From comic strips to graphic novels : contributions to the theory and history of graphic narrative* (De Gruyter: Berlin).
- Kukkonen, Karin, y Marco Caracciolo. 2014. 'Introduction: What is the "Second Generation?"', *Style*, 48: 3, 261-274.
- Kunz, Marco. 1997. *El final de la novela : teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española* (Madrid : Gredos: Madrid).
- Laing, R. D. 1960. *The Divided Self. A Study of Sanity and Madness* (Tavistock Publications: London and Watford).
- Lang, Sabine. 2006. 'Prolegómenos para una teoría de la "narración paradójica".' en Klaus Meyer-Minnemann, Sabine Lang y Nina Grabe (ed.), *La narración paradójica: normas narrativas y el principio de la transgresión* (Vervuert/Iberoamericana: Madrid).
- Lodge, David. 2002. *Consciousness and the Novel* (Secker and Warburg: London).
- López, Martín Zulaica. 2016. 'Obra toda tejida de una admirable variedad de cosas: La éfrasis en El Bernardo de Balbuena', *Hipogrifo*, 4: 1, 171-181.
- López Martínez, José. 1980. 'El mundo de los oprimidos', *Diario Regional*, domingo, 1980/02/10.

- Lundgren, Ulf P., Roger Säljö, y Caroline Liberg. 2012. *Lärande, skola, bildning: grundbok för lärare* (Natur & kultur: Stockholm).
- Lutas, Liviu. 2015. 'Paradoja y metalepsis narrativa en el cuento "El otro", de Jorge Luis Borges', *Tópicos Del Seminario*: 34, 131-153.
- Margolin, Uri. 2009. 'Narrator.' en Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid y Jörg Schönert (ed.), *Handbook of Narratology* (Walter de Gruyter: Berlín, Nueva York).
- Marshall, Adré. 1998. *The Turn of the Mind: Constituting Consciousness in Henry James* (Associated University Presses: London).
- Martínez Cachero, José María. 1973. *La novela española entre 1936 y 1969: historia de una aventura* (Castalia: Madrid).
- . 1979. *Historia de la novela española entre 1936 y 1975* (Castalia: Madrid).
- . 1997. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura* (Castalia: Madrid).
- Martínez García, Patricia. 2002. 'Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: El narrador y el principio de incertidumbre', *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, 17197-220.
- Martínez, M., y M. Scheffel. 2011. *Introducción a la narratología: hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional* (Las cuarenta: Buenos Aires).
- Masís Iverson, Katherine. 2015. 'Rescatando al sujeto: Una perspectiva budista sobre los estudios de la conciencia', *Humanidades*, 5: 2, 1.
- Mayoral, José Antonio (ed.) 1987. *Estética de la recepción* (Arco/Libros: Madrid).
- Meyer-Minnemann, Klaus. 2006. 'Narración paradójica y ficción.' en Sabine Lang, Nina Grabe y Klaus Meyer-Minnemann (ed.), *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"* (Iberoamericana /Vervuert Verlag: Madrid/ Frankfurt am Main).
- Miall, David S. 2012. 'How does it Feel? Attending to the Unreliable Narrator', *Fictions*, 1141-57.
- Moya Santoyo, José. 1999. 'La recuperación de la conciencia en la ciencia cognitiva', *Revista de historia de la psicología*, 20: 3-4, 197-208.
- . 2000. 'Estudios sobre la conciencia en los últimos años', *Revista de historia de la psicología*, 21: 2-3, 329-340.
- Nagel, Thomas. 1974. 'What Is It Like to Be a Bat?', *The Philosophical Review*, 83: 4, 435-450.

- Niederhoff, Burkhard. 2009. 'Focalization.' en, *Handbook of Narratology* (Walter de Gruyter: Berlin and New York).
- . 2013. "'Focalization'", University of Hamburg, Accedido 3 de julio de 2017. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>.
- Nielsen, Henrik Skov. 2004. 'The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction', *Narrative*, 12: 2, 133-150.
- Nünning, Ansgar. 1999. 'Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses.' en Monika Fludernik (ed.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext = Transcending Boundaries: Narratology in Context* (Gunter Narr Verlag Tübingen: Tübingen).
- . 2005. 'Reconceptualizing Unreliable Narration.' en James Phelan y Peter J. Rabinowitz (ed.), *A Companion to Narrative Theory* (Blackwell: Oxford).
- Nünning, Vera. 2004. 'Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: The Vicar of Wakefield as a Test Case of a Cultural-Historical Narratology', *Style*, 38: 2, 236-277.
- Ojeda, César. 2001. 'Francisco Varela y las ciencias cognitivas', *Revista chilena de neuro-psiquiatría*, 39:286-295.
- Palmer, Alan. 2004. *Fictional Minds* (University of Nebraska Press: Lincoln and London).
- . 2009. 'Attributions of Madness in Ian McEwan's *Enduring Love*', *Style*, 43: Fall, 291-308.
- . 2010. *Social Minds in the Novel* (The Ohio State University Press: Columbus).
- . 2011a. 'Rejoinder to Response by Marie-Laure Ryan', *Style*: 45.4, 660-662.
- . 2011b. 'Social Minds in Fiction and Criticism', *Style*, 45: 2, 196-240.
- Pedraza Jiménez, Felipe B, y Milagros Rodríguez Cáceres. 2000. 'Manual de literatura española. XIII. Posguerra: narradores', *Narradores de los años cincuenta: Miguel Delibes. Cultivadores de la novela existencial. Renovadores independientes. Pamplona: Cénlit Ediciones*427-469.
- Phelan, James. 2005. *Living to Tell About It: a Rhetoric and Ethics of Character Narration* (Cornell University Press: Ithaca).
- Pisanty, Valentina. 2015. 'From the model reader to the limits of interpretation', *Semiotica*, 206:37-61.
- Poe, Edgar Allan. 2005. *The Best Short Stories of Edgar Allan Poe* (Digireads.com Publishing).

- Ponnau, Gwenhaél. 1997. *La folie dans la littérature fantastique* (Presses universitaires de France: París).
- Popova, Yanna. 2014. 'Marco Caracciolo, The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach', *Enthymema*, XI191-194.
- Ramos, Alicia. 1982. *Literatura y confesión* (Arame: University of Missouri - St. Louis).
- Richardson, Brian. 1994. 'I etcetera: on the poetics and ideology of multipersoned narratives. (Second-Person Narrative)', *Style*, 28: 3, 312.
- . 2006. *Unnatural voices. Extreme narration in modern and contemporary fiction* (The Ohio State University Press: Columbus).
- . 2007. 'Singular Text, Multiple Implied Readers', *Style*, 41: 3, 259-274.
- . 2015. 'Representing Social Minds: “We” and “They” Narratives, Natural and Unnatural', *Narrative*, 23: 2, 200-212.
- Riggan, William. 1981. "Pícaros, madmen, naïfs, and clowns: the unreliable first-person narrator." en. Norman: Univ. of Oklahoma P.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002. *Narrative fiction: contemporary poetics* (Routledge: London).
- Rodríguez-Guridi, Bárbara. 2005. 'Diáspora: veinte historias de lo sorprendente', *Confluencia: Revista Hispanica de Cultura y Literatura*, 21: 1, 265.
- Ruiz Avilés, Miguel. 1999. 'De la perfección a la destrucción: Un análisis estructuralista de *Invitado a morir* de Ramón Hernández', *MIFLC Review*, 8: October, 9-24.
- Ruiz Avilés, Miguel R. 1988. 'Una entrevista con Ramón Hernández', *Anales de la Literatura española contemporánea*, 13371-395.
- . 1990. 'El estatismo propulsor de El tirano inmóvil', *Hispania*, 73: 4, 926-933.
- . 1991. 'Desmitificación mitificante en dos Cristos modernos de Camilo José Cela y Ramón Hernández', *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 91-106.
- . 2000. *La narrativa de Ramón Hernández* (Pliegos: Madrid).
- Ruiz Avilés, Miguel Rafael. 1987. 'La narrativa de Ramón Hernández', *Dissertation Abstracts International*, 48:5 November, 1217A.
- Ryan, Marie-Laure. 2010. 'Narratology and Cognitive Science: A Problematic Relation', *Style*, Winter 44 4, 469-495.
- . 2011. 'Kinds of Minds: On Alan Palmer's “Social Minds”', *Style*, 45: 4, 654-659.
- . 2016. "The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach by Marco Caracciolo (review)." en, 377-383.

- Santos, Dámaso. 1980. 'Cuaderno de seis días', *Pueblo*, 12 de enero de 1980, p. 27, 28.
- Santos, Paul Ruiz. 2012. 'Contributions of physics to philosophy of mind; the link between quantum and emergentism/Principales aportes de la Física a la Filosofía de la Mente; el vínculo entre la cuántica y el emergentismo/Principais contribuicoes da Física a Filosofia da Mente; o vínculo entre a cuántica e o emergentismo.(Original Papers/Originales)', *Revista Electronica Cuadernos de Neuropsicología*, 6: 2, 14.
- Sanz Villanueva, Santos. 1972. *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)* (Cuadernos para el diálogo: Madrid).
- . 1984. 'El marco histórico-literario.' en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española* (Crítica: Barcelona).
- . 1986. 'Últimos narradores españoles', *Las nuevas letras*, 54-7.
- . 1988a. "'22 respuestas para una propuesta'", *El Urogallo. Revista literaria y cultural*, 2627-60.
- . 1988b. 'Manifiesto Generación del 68', *El Urogallo. Revista literaria y cultural*, 2627-60.
- . 2010. *La novela española durante el franquismo: itinerarios de la anormalidad* (Gredos: Madrid).
- Sappi, Alain-Richard. 2009. *El personaje del loco en la narrativa española contemporánea* (Universidad Complutense de Madrid: Madrid).
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión* (Siglo Veintiuno Editores Argentina: Buenos Aires, República Argentina).
- Sass, Louis A. 1998. *Madness and Modernism. Insanity on the light of Modern Art, Literature and Thought* (Harvard University Press: London).
- . 2014. *Locura y modernismo: la esquizofrenia a la luz del arte, la literatura y el pensamiento modernos* (Dykinson: Madrid).
- Saunders, Corrine, y Jane Macnaughton. 2005. *Madness and creativity in literature and culture* (Palgrave Macmillan: Hampshire).
- Soldevila Durante, Ignacio. 1982. *La novela desde 1936* (Alhambra: Madrid).
- Stanzel, Franz K. 1982. *Theorie des Erzählens* (Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen).
- Sternberg, Meir, y Tamar Yacobi. 2015. '(Un)Reliability in Narrative Discourse: A Comprehensive Overview', *Poetics Today*, 36: 4, 328-498.
- Thiher, A. . 2002. *Revels in Madness. Insanity in Medicine and Literature* (The University of Michigan Press: Michigan).
- Todorov, Tzvetan. 2005. *Introducción a la literatura fantástica* (Coyoacán: México).

- Toolan, Michael. 2001. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (Routledge: London).
- Tornero, Angélica. 2011. 'Negaciones y negatividad en la estética de la recepción', *Inventio*, 3738-46.
- Valles Calatrava, José R. 2008. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática* (Iberoamericana-Vervuert: Madrid).
- Van Alphen, Ernst. 1999. 'Symptoms of Discursivity: Experience, Memory and Trauma.' en Mieke Bal, J. Crece y Leo Spitzer (ed.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present* (Darmouth College: Hanover y Londres).
- van Der Kolk, B. A., y Onno van Der Hart. 1995. 'The intrusive past: the flexibility of memory and the engraving of trauma.' en Cathy Caruth (ed.), *Trauma. Explorations in memory* (The John Hopkins University Press: Baltimore y Londres).
- Watkin, Amy. 2007. 'Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel (Book Review)', *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 40: 2, 141-143.
- Vilanova, Antonio. 1995. *Novela y sociedad en la España de la posguerra* (Lumen: Barcelona).
- Villanueva, Darío. 1994. *Estructura y tiempo reducido en la novela* (Anthropos: Barcelona).
- Villar Raso, M. 1980. 'Pido la muerte al rey', *Triunfo*, 893, 1980/03/08, p. 48, 49.
- Wolf, Werner. 2003. 'Narrative and narrativity: A narratological reconceptualization and its applicability to the visual arts', *Word & Image*, 19: 3, 180-197.
- Yacobi, Tamar. 2000. 'Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis', *Poetics Today*, 21: 4, 711-749.
- Zerweck, Bruno. 2001. 'Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction', *Style*, 35: 1, 151-176.
- Zunshine, Lisa. 2003. 'Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness', *Narrative*, 11: 3, 270-291.
- . 2006. *Why we read fiction: theory of mind and the novel* (Ohio State University Press: Columbus).
- . 2015. "The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies." en.: Oxford University Press.