

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

**RIGORÓZNÍ PRÁCE**

Mgr. Jerusalem Gago

**ASPECTOS DE LA POSMODERNIDAD  
EN LA NARRATIVA CORTA DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA**

Aspekty postmodernismu v povídce španělské avantgardy

Aspects of postmodernism in the short story of the spanish avandgarde



Vedoucí práce: Dr. Juan Sánchez

2013

## ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem rigorózní práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

V Praze dne 31. 8. 2013

# UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

## RIGORÓZNÍ PRÁCE

Mgr. Jerusalem Gago

### ASPECTOS DE LA POSMODERNIDAD EN LA NARRATIVA BREVE DE VANGUARDIA

“Un estudio narratológico de *Visperas del gozo* (1926) de Pedro Salinas”

El objetivo de este trabajo es mostrar los aspectos compartidos de la Posmodernidad literaria y la Vanguardia de los años veinte en la narrativa breve. Tomaremos como objeto de estudio el relato breve de Pedro Salinas, *Visperas del gozo* (1926). La estructura narrativa y el tratamiento de la ordenación temporal serán las categorías de análisis fundamentales.

Palabras claves: Posmodernidad, vanguardia, narrativa, relato breve, Pedro Salinas.

### ASPEKTY POSTMODERNISMU V POVÍDCE ŠPANĚLSKÉ AVANTGARDY

„Naratologická studie *Visperas del gozo* (1926) od Pedra Salinas”

Cílem práce je ukázat společné aspekty mezi tzv. literárním postmodernismem pozdního dvacátého století a avantgardou počátku dvacátého století v krátké povídce. Jako objekt studia nám poslouží několik povídek od autora Pedra Salinas, *Visperas del gozo* (1926). Struktura vyprávění a časové uspořádání budou kategoriemi fundamentální analýzy.

Klíčová slova: Posmodernismus, avantgard, naratologie, krátké povídky, Pedro Salinas.

### ASPECTS OF POSTMODERNISM IN THE SHORT STORY OF THE SPANISH AVANT-GARDE

“A study of the narrative *Visperas del gozo* (1926) by Pedro Salinas”

The aim of this paper is to show the shared aspects of literary Postmodernism and the short narrative in the avant-garde of twenties. The object of the study is the short story *Visperas del gozo* (1926) by Pedro Salinas. The narrative structure and the treatment of the temporal order will be the fundamental analysis categories.

Keywords: Posmodernism, avant-garde, narrative, short story, Pedro Salinas.

**ASPECTOS DE LA POSMODERNIDAD  
EN LA NARRATIVA CORTA DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA:  
“Un estudio narratológico de *Visperas del gozo* (1926) de Pedro Salinas”**

**ÍNDICE**

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>2. LA VANGUARDIA</b>	
2. 1. Necesidad de una renovación .....	11
2. 2. Los predecesores: el novecentismo.....	12
2. 3. “Ismos” y Vanguardia .....	14
2. 4. La versión hispana .....	16
2. 5. Las revistas .....	19
2. 6. La modernidad .....	21
2. 7. Un rechazo de lo anterior .....	23
2. 8. Una nueva visión del arte .....	23
2. 9. Hacia una narrativa vanguardista .....	31
Bibliografía.....	33
<b>3. LA POSMODERNIDAD</b>	
3. 1. Caracterización general de la <i>Posmodernidad</i> .....	35
3. 2. La <i>Posmodernidad</i> como paradigma.....	36
3. 3. La <i>Posmodernidad</i> en el arte.....	39
3. 4. Manifestaciones de la <i>Posmodernidad</i> en la narrativa española.....	41
Bibliografía.....	47
<b>4. LA NARRATIVA DE <i>VÍSPERAS DEL GOZO</i> (1926) DE PEDRO SALINAS</b>	
<b>4. 1. Presupuestos narratológicos: acción, relato y discurso .....</b>	<b>48</b>
4. 1. 1. La tripartición <i>acción, relato y discurso</i> .....	49
4. 1. 2. La <i>acción</i> en Aristóteles. ....	51
4. 1. 3. La <i>acción</i> en el relato contemporáneo.....	53
4. 1. 4. Técnicas narratológicas derivadas. ....	55
4. 1. 5. La <i>acción</i> en <i>Visperas del gozo</i> . ....	62
<b>4. 2. El tiempo en la narrativa corta.</b>	
4. 2. 1. Tiempo de la <i>acción</i> y tiempo del <i>relato</i> .....	66
4. 2. 2. Tiempo de la <i>acción</i> y tiempo del <i>relato</i> en la narrativa contemporánea.....	68
4. 2. 3. El tiempo de la <i>acción</i> y del <i>relato</i> en <i>Visperas del gozo</i> .....	73
4. 2. 4. El tiempo como asunto. ....	78
4. 2. 5. El tiempo de los procesos mentales.....	83
Bibliografía.....	90
<b>5. CONCLUSIONES.....</b>	<b>91</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>96</b>

## CAPÍTULO 1

### INTRODUCCIÓN

#### 1. 1. Objeto

El presente trabajo lleva como título *Aspectos de la Posmodernidad en la narrativa corta de la Vanguardia española*: “Un estudio narratológico de *Visperas del gozo* (1926) de Pedro Salinas”. El objeto general de estudio es, pues, la narrativa corta de ficción de la época contemporánea, y el objetivo es analizar los posibles rasgos comunes entre la Vanguardia<sup>1</sup> literaria de los años veinte y la Posmodernidad . Para este fin hemos elegido la obra *Vispera del gozo* de Pedro Salinas, que es una recopilación de relatos cortos publicado en 1926, considerado como exponente de la Vanguardia narrativa.

#### 1. 2. Consideraciones

La lectura de relatos vanguardistas como *Se reciben bahías* (1931) de Rafael Alberti, *El solitario* (1933) de Vicente Aleixandre, *Fábula verde* (1930) de Max Aub, *¿A dónde va Vicente?* (1933) de José Bergamín, *El indolente* (1926) de Luis Cernuda, *El desorientado* (1929) de Juan José Domenchina, *Bi o el edificio en humo* (1924) de Antonio Espina, *El*

---

<sup>1</sup> El término Vanguardia aparecerá con la primera letra en mayúscula cada vez que se utilice para referirnos al concepto de movimiento literario surgido en los años veinte. Los nombres de los distintos movimientos, aparecerán también en mayúscula: Novecentismo, Ismos, Ultraísmo, Surrealismo, Dadaísmo, etc.

*paseo de Buster Keaton* (1928) de Federico García Lorca, *La pobre muñeca rusa* (1918) de Ramón Gómez de la Serna, *Walkyria* (1933) de Benjamín Jarnés y otras tantas narraciones de la Vanguardia hispana, nos hace pensar por un lado en la nueva narrativa que se inicia en los años veinte y que se aleja de la narrativa decimonónica de corte mimético-realista, y por otro, nos lleva a considerar una posible relación entre esa narrativa vanguardista con la Posmodernidad literaria de finales de siglo, con la que creemos que comparte algo.

Con el presente trabajo quisieramos estudiar el *quid* de la novedad narrativa vanguardista con respecto a la anterior, así como la esencia de los rasgos compartidos con la Posmodernidad literaria.

Hemos elegido para nuestro análisis la colección de relatos cortos *Visperas del gozo* (1926) de Pedro Salinas, pues se suelen considerar exponente de la naciente narrativa y en efecto algunos de estos relatos inauguraron en 1924 la serie de ficción vanguardista *Nova Novorum* de la “Revista de Occidente”. En *Visperas del gozo* encontramos aquellos rasgos vanguardistas y a la vez algunos indicios de Posmodernidad. Pero como veremos, *Visperas del gozo* no es una obra paradigmática del espíritu de los llamados Ismos en cuanto que carece, por ejemplo, de la subversión lingüística de la mayoría de los relatos surrealistas.

Todo esto nos lleva a algunas consideraciones. Suponiendo que entre Vanguardia y Posmodernidad existan relaciones o rasgos comunes, un punto planteable es si la una es un simple precedente en el tiempo de la otra o si es su inicio. En caso de que sea su inicio, otra posible cuestión es si la Posmodernidad es una evolución necesaria de la Vanguardia o un paso más en el flujo evolutivo de la historia literaria. Ambas se suelen estudiar como corrientes separadas sin mediación de puente conceptual que y tan sólo se unen en cuanto que Vanguardia y Posmodernidad literaria pertenecen a la narrativa contemporánea.

### **1. 3. Estructura del trabajo**

Comenzamos exponiendo aquellos aspectos de la Vanguardia literaria que nos parecen de importancia como marco de nuestro estudio comparativo. Del mismo modo presentamos la *Posmodernidad* en el tercer capítulo. Estos dos temas constituyen el marco para entender mejor las relaciones entre una y otra tendencia así como sus implicaciones en la narrativa breve contemporánea.

La estructura de la parte analítica corresponde a la intención de dar una respuesta sistematizada a la cuestión planteada sobre la novedad de la narrativa nueva de Vanguardia y los rasgos comunes a la Vanguardia y la Posmodernidad que sintetizamos en la expresión de narrativa contemporánea.

Dividimos el análisis en tres subapartados. En el primero 4.1. exponemos los presupuestos narratológicos como base metodológica del análisis. Distinguimos los tres niveles de la estructura del texto narrativo para después procurar mostrar el papel que ha desempeñado la *acción* en las narraciones de construcción clásica y el nuevo papel que descubrimos a la *acción* en la narrativa contemporánea.

En este punto exponemos nuestra tesis principal: la renovación de la narrativa producida a principios de siglo afectó a la misma estructura del relato. Esta traslación del núcleo de la narración de la *acción* al *relato* tiene sus manifestaciones en técnicas narratológicas concretas que también trataremos.

El segundo apartado 4.2. se dedica al tiempo en la narrativa corta, entendiendo el tiempo en cuanto que ordenación de los acontecimientos tanto al nivel de la acción y como al del relato. El fin es mostrar que en la narrativa contemporánea se observa una discordancia entre el orden de la *acción* y el orden del *relato* que va más allá de los tradicionales desfases temporales de la narrativa clásica. Esta falta de adecuación entre una y otra hunde sus raíces en que la narrativa deja de ser una mimesis de la lógica del mundo objetivo para mostrar fundamentalmente universos y procesos mentales. El fluir de la psique tiene una temporalidad que difiere de la realidad física, de ahí que analicemos los modos narrativos de expresar esas realidades que tiene como paradigma principal el monólogo interior directo.

#### **1. 4. Contexto histórico**

Quisieramos aunque fuera brevemente situar históricamente la aparición de la Vanguardia y de los relatos de *Visperas del gozo* (1926). Por este motivo exponemos los acontecimientos más destacados sucedidos en los primeros treinta años del siglo XX.

La época de finales del siglo XIX y principios del XX fueron años de profundos cambios sociales y culturales tanto en España y Europa. En 1902 acabó la regencia de Maria Cristina de Habsburgo al alcanzar la mayoría de edad el infante Alfonso XIII. Se renueva la política monárquica en España (1902-1930). Se trató de un reinado oligárquico y predemocrático que tuvo que afrontar problemas de gravedad a nivel social y político. Sin embargo, estuvo presidido por una idea liberal y regeneracionista que favoreció en gran medida a la creación de un ambiente de gran libertad intelectual. En este ambiente surge un

grupo de intelectuales<sup>2</sup> encabezados por Ortega y Gasset que recibió el nombre de Novecentismo. Fue una corriente a caballo entre la Generación del 98 y la Vanguardia de los años veinte y sus aportaciones a la cultura fueron de carácter más filosófico que literario.

Tras la Segunda Guerra Mundial (1914-1918) de la que España se mantiene al margen, las transformaciones de distinto calibre –económicas, sociales, artísticas, etc.- derivadas del conflicto, se dejan ver en el mundo hispánico. La nueva orientación que tomaron las artes en algunos países europeos, tuvieron un papel decisivo en la literatura en general y, en lo que a nuestro estudio compete, en la renovación narrativa hispánica de los años veinte.

En 1917 aparecen problemas de orden social, pues cobran fuerzas las masas obreras y crece el empuje reformista de la pequeña burguesía. Fruto de la inestabilidad social, en 1923 se produce el levantamiento militar de Primo de Rivera, que culminó en una dictadura de aire tecnócrata y regeneracionista que impulsó las obras públicas, la electrificación y las comunicaciones, así como apoyó el intelectualismo europeísta que venía a ser eco de lo imperante en los círculos artísticos e intelectuales en la Europa postbélica. Salinas escribió los distintos relatos de *Visperas del gozo* a principios de los años veinte, inmerso en una atmósfera de cambios socio-económicos y culturales presidida por una gran confianza en el progreso y la modernización del país.

La dictadura cesó en 1930 con la proclamación de la Segunda República en 1931 que pone punto y final al régimen monárquico.

### **1. 5. Breve biografía de Pedro Salinas**

Pedro Salinas nació en Madrid el 27 de noviembre de 1891 y murió en Estados Unidos el 4 de diciembre de 1951. Fue profesor universitario, labor que supo armonizar con una ininterrumpida creación literaria. Entre 1914 y 1917 fue lector de español en la Sorbona. Un año más tarde ganó las oposiciones de cátedra y se trasladó a Sevilla, donde permaneció hasta 1927. Ese mismo año volvió a Madrid y comenzó a trabajar en el Centro de Estudios Históricos, ocupándose al principio de los cursos de verano para extranjeros y después dirigiendo la sección de literatura contemporánea y la revista *Índice literario*. Entre 1933 y 1936 ejerció como secretario en la Universidad Internacional de Santander, de la que también fue cofundador. En 1935 Wellesley College le invitó a impartir clases durante el

---

<sup>2</sup> Representantes más destacados: Ortega y Gasset (1883-1955), Manuel Azaña (1880-1940), Eugenio d'Ors (1882-1954), Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), Juan Ramón Jiménez (1881-1957), Salvador de Madariaga (1886-1978), Ramón Gómez de la Serna (1888-1955).



curso 1936-37. En verano de 1936, poco después del estallido de la Guerra Civil, se traslada a Estados Unidos. Este viaje constituyó para Salinas un largo exilio sin retorno.

La existencia de Salinas transcurrió entre la docencia y la creación literaria. Junto a la labor universitaria, que juzgaba como una continua desviación de su esencial vocación a la creación literaria, Salinas se dedicaba a escribir y publicar obras poéticas y narrativas así como estudios de crítica literaria. Por su tarea de investigación, tuvo la oportunidad de conocer bien las obras clásicas de la literatura española que dieron lugar a la publicación de obras como la adaptación al lenguaje moderno del *Poema del mío Cid*, la edición de las *Poesías* de Juan Meléndez Valdés (ambos en 1925) y la edición de las *Poesías completas. Versos comentados. Avisos y sentencias* de San Juan de la Cruz (1936). A la vez se mantenía al día con la literatura de la época como muestra su tarea de reseñista en *Índice literario* y su colaboración en *Revista de Occidente*. Incluso tradujo los primeros tomos de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

Pero si por algo es conocido Pedro Salinas fue por la brillante creación literaria que llevó a cabo durante toda su vida. En los años veinte y treinta publicó sus más conocidas obras líricas como *Presagios* (1924), *Seguros azar* (1929), *Fábula y signo* (1931), *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (editada por primera vez en las *Poesías completas* de 1955). La obra narrativa de Salinas se inició ya en los años veinte con publicaciones de relatos cortos en diversas revistas como es el caso de los siete recogidos en *Visperas del gozo* (1926). Posteriormente en el exilio continuó la labor poética y narrativa, aunque la vocación teatral, que ya se había anunciado anteriormente en España con *El director*, se desarrolló sobretodo durante su estancia en Puerto Rico. En esa época escribió sus poemarios *El contemplado* (1946), *Todo más claro y otros poemas* (1949) y su obra póstuma *Confianza* (1955).

Salinas fue también cultivador del ensayo de crítica literaria y durante el exilio publicó estudios como *Literatura española siglo XX* (1941), *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947) y *La poesía de Rubén Darío* (1948). De su experiencia estadounidense y como muestra de una inquietud por la pérdida de los valores éticos, Salinas escribió *El defensor* en 1948.

Tanto en la vida como la obra de Salinas observamos aquella multiplicidad que Claudio Guillén definía como “rasgo esencial y constituyente que vertebraba tanto la obra

como la vida de Pedro Salinas”<sup>3</sup>. La diversidad de géneros cultivada por el autor así como su especial fecundidad en el terreno de la lírica ha venido en menoscabo de la narrativa, que ha sido poco estudiada por la crítica.

Desgraciadamente esa multiplicidad que resulta ser el elemento central de la obra creativa del autor no ha encontrado una respuesta adecuada en la crítica que se ha ocupado de ella. Al contrario, el gran interés despertado por la poesía saliniana ha actuado en detrimento del resto de su producción. La creación poética del autor, sin duda una de las más importantes de la primera mitad del siglo XX de la literatura española, ha eclipsado casi totalmente sus incursiones en otros géneros<sup>4</sup>.

### **1. 6. *Visperas del gozo* (1926) de Pedro Salinas.**

*Visperas del gozo*<sup>5</sup> apareció en 1926. Se trata de un libro de relatos cortos<sup>6</sup>, escritos por Salinas en su época sevillana y que le vincula a la Vanguardia de los años veinte. Fueron justamente fragmentos de este libro los que inauguraron la serie de ficción “vanguardista” *Nova Novorum* de la editorial “Revista de Occidente”. Después de esta primera obra narrativa, Salinas no vuelve a publicar prosa hasta casi el final de su vida. Escribió durante el exilio narraciones como *La bomba increíble* (Buenos Aires, 1950) y *El desnudo impecable y otras narraciones* (México, Tezontle, 1951).

La narrativa de Salinas constituye un exponente indudable de la narrativa contemporánea. En este trabajo nos centraremos en sus primeros relatos que constituyeron una avanzadilla de lo que sería la Vanguardia narrativa. Entre los años 1921 y 1926 vieron la luz los frutos de su primera incursión en el cultivo de la prosa narrativa que constituyó una apuesta decidida por la creación de un nuevo tipo de narrativa, capaz de responder a las exigencias del nuevo paradigma del siglo XX<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> GUILLÉN, Claudio, “Pedro Salinas, múltiple”, en Voz y letra, Revista de Filología, vol. III, núm. 2, 1992, pág. 94 en VARA FERRERO, Natalia: *La narrativa de Pedro Salinas: análisis y edición*. Tesis doctoral, Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2008, pág. 18.

<sup>4</sup> Cfr. VARA FERRERO, Natalia: *Ob. cit.*, pág. 19.

<sup>5</sup> Utilizaremos una edición posterior: SALINAS, Pedro: *Narrativa completa*, Barral Editores, Barcelona, 1976.

<sup>6</sup> La obra se compone de siete relatos breves: «Mundo cerrado» (1) de siete páginas, «Entrada en Sevilla» (2) de seis, «Cita de los tres» (3) de nueve, «Delirio del chopo y el ciprés» (4) de tres páginas y media, «Aurora de verdad» (5) de cinco y media, «Volverla a ver» (6) de seis, «Livia Schubert, incompleta» (7) de doce páginas. En adelante nos referiremos a cada relato por su número. Como vemos el más largo (7) cuenta con doce páginas, la mayoría ocupa cinco o seis páginas y el más breve (4) tres y media. Para el análisis utilizaremos tan sólo seis de los siete relatos. Dejamos de lado el cuarto, «Delirio del chopo y el ciprés», por estar estructurado en forma de diálogo.

<sup>7</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 20.

## CAPÍTULO 2

### LA VANGUARDIA

#### 2. 1. Necesidad de una renovación

Ciertamente en palabras de Ortega “*si el hombre modifica su actitud radical ante la vida, comenzará por manifestar un nuevo temperamento en la creación artística y en sus emanaciones ideológicas*”<sup>8</sup>. El espíritu de la Vanguardia<sup>9</sup> de los años veinte cuenta con unos precedentes históricos de carácter social y político de gran densidad como ya hemos visto en la introducción. De ahí que la actitud del hombre ante esa realidad cambiante tuviera como resultado una renovación en el pensamiento y en las artes.

En estos años el desarrollo técnico se fue introduciendo en la vida y costumbres del hombre occidental y la prosperidad de las ciudades anunciaban una evolución en los estilos de vida que obviamente no dejó indiferente a las artes. Realidades cosmopolitas como la iluminación en las calles, la comunicación telefónica, el automóvil con su necesaria infraestructura, los aviones y transatlánticos, los rascacielos, los cines, etc. supusieron un nuevo escenario de la cultura y de la inspiración artística. Por este motivo, la decena de los años veinte se caracterizó por un generalizado ambiente de confianza en el progreso y la

---

<sup>8</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza editorial, Madrid, 2004, pág. 18.

<sup>9</sup> El vocablo “vanguardia” tiene en una doble acepción: por un lado, se refiere a la mencionada *Vanguardia* histórica en cuanto que movimiento artístico surgido en los años veinte; y por otro, expresa un tipo de espíritu innovador que puede presentarse en cualquier época y que comparte con la *Vanguardia* tanto el estatus de avanzada como el deseo de experimentalismo estético. El término *Vanguardia* aparecerá en este capítulo en cursiva y con la primera letra en mayúscula cada vez que se utilice para referirnos al concepto de movimiento literario surgido en los años veinte. Los nombres de los distintos movimientos aparecerán sólo en mayúscula y sin cursiva: Novecentismo, Ismos, Ultraísmo, Surrealismo, Dadaísmo, etc.

modernización, a pesar de las revueltas sociales que acechaban la tranquilidad popular en algunas ciudades españolas y que culminaron en el golpe militar de 1923.

En lo que se refiere a la esfera artística y cultural, Juan Marichal considera el medio siglo que va desde 1886 hasta 1936 una “*segunda Edad de Oro*” de la cultura española. Incluye en estos años a varias generaciones de narradores –el Modernismo, la Generación del 98, el Novecentismo, la Generación del 27- y artistas representantes de una variada paleta de producción que va desde el naturalismo realista finisecular hasta la vanguardia más radical. Fue un periodo de transición en la que las artes y las letras fueron un exponente de la talla intelectual de los creadores de la época.

Recordemos que se inició con la obra maestra de Galdós, *Fortunata y Jacinta*, y se cerró con la muerte de Unamuno en 1936. Y que a ese medio siglo pertenecen también Maragall y Menéndez Pelayo, Manuel de Falla y Pablo Casals, Gaudí y Pablo Picasso, Ortega y Gregorio Marañón, Pedro Salinas y Jorge Guillén, Menéndez Pidal y Federico García Lorca. Pero asimismo el matemático Eduardo Torroja, el físico Blas Cabrera y, por supuesto, Santiago Ramón y Cajal <sup>10</sup>.

## **2. 2. Los predecesores: el Novecentismo**

A principios de siglo la narrativa española padeció un deseo de transformación e impulsados por un deseo de ruptura con la estética anterior de corte mimético-realista autores como Unamuno, Pío Baroja, José Martínez Ruiz (más tarde Azorín), Ramiro de Maeztu-, Pérez de Ayala, Azorín o Miró pusieron en entredicho las convenciones estéticas decimonónicas, que perdieron su atractivo para los nuevos cultivadores del género narrativo. No fueron los únicos autores conscientes de la necesidad de una renovación que respondieran a las necesidades estéticas del hombre del nuevo siglo. Pocos años más tarde en el campo de las letras se gesta el llamado *Novecentismo* cuyo apogeo se dio entre 1910 y 1925. El término *Novecentismo*<sup>11</sup> fue acuñado por Eugenio d’Ors en 1906. Lo usó para definir el arte de su generación en la medida en que se oponía a los modos artísticos del siglo XIX, incluyendo entre ellos los finiseculares o modernistas. Díaz-Plaja lo entiende asimismo como actitud de ruptura con el Modernismo<sup>12</sup>.

En España el *Novecentismo* se caracterizó por ser una promoción de sólida formación intelectual y científica, inclinado más al ensayo y a la prosa que a la creación literaria. Sus componentes no tuvieron conciencia de grupo, aunque la crítica posterior los agrupara bajo el mismo membrete. Díaz Plaja afirmaba que este grupo literario supuso

---

<sup>10</sup> Cfr. MARICHAL, Juan: *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*, Taurus, Madrid, 1995, pág. 291.

<sup>11</sup> Primariamente en catalán *noucentisme*, lengua en que escribía Eugenio d’Ors en su primera época.

<sup>12</sup> Cfr. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Manual de literatura española*. Tomo X. *Novecentismo y Vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, CÉNLIK Ediciones, Pamplona, 1991.

un paso hacia delante sobre el de 1898. Si en el de 1898 hay un espíritu de renovación y de independencia –un espíritu iconoclasta y creador al mismo tiempo–, en el de 1910 este espíritu se plasma y encierra en métodos más científicos, en normas más estudiadas, reflexivas y modernas. Lo que antes era libertad bravía, ahora es libertad sistemática y científica. Han estudiado más estos jóvenes de ahora; han disciplinado su espíritu; han estudiado en el extranjero; han practicado más idiomas y literaturas; se han formulado, en suma, el «problema de España» en términos más precisos, claros, lógicos e ideales. Hemos dicho en términos más «lógicos», y eso es, en resumen, lo que caracteriza a la nueva generación: un mayor sentido de la lógica<sup>13</sup>.

Se trató de una generación de intelectuales, denominada también Generación del 14, por un conocido hecho. El 23 de marzo de 1914 Ortega pronuncia una célebre conferencia titulada *Vieja y nueva política*, que fue decisiva para los pensadores de la época. Además entorno a ese año -1916- tuvieron lugar dos acontecimientos considerados claves en la historia del movimiento y que marca el fin del modernismo: la muerte de Ruben Darío y la publicación de *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez.

Entre los nombres más ilustres de la generación se encuentran Ortega y Gasset (1883-1955), Manuel Azaña (1880-1940), Eugenio D'ors (1882-1954), Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), Juan Ramón Jiménez (1881-1957), Salvador de Madariaga (1886-1978), Ramón Gómez de la Serna (1888-1955).

A pesar de lo expuesto, hemos de señalar que el concepto *Novecentismo* se ha visto sometido a diversas definiciones e interpretaciones por parte de la crítica. Por este motivo en ocasiones carece de un claro perfil teórico y con frecuencia se cuentan entre sus filas a autores de fines de siglo XIX e inicios del siglo XX pertenecientes a distintas tendencias estéticas y nacionalidades. Aplicado a la literatura extranjera es frecuente encontrar tanto a escritores simbolistas con cierto gusto por el mundo del recuerdo y la evocación. como a otros de tendencia impresionista de mayor lirismo, inclinados hacia el detallado análisis de los sentimientos y sensaciones.

Algunos ejemplos de obras de literatura novecentista no hispana son las *Elegías de Duino* (1922) y los *Sonetos de Orfeo* (1923) de Rainer Maria Rilke (1875-1926), *En busca del tiempo perdido* (1913) de Marcel Proust (1871-1922) –nos interesa por la relación de Salinas con esa obra, de la que tradujo los primeros tomos–, *Muerte en Venecia* (1911) y *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann (1875-1922), *La tierra baldía* (1922) de Eliot, *La habitación de Jacob* (1922) de Virginia Woolf (1882-1941), *Tomás el impostor* (1923) de Jean Cocteau, *La conciencia de Zeno* (1923) de Italo Svevo. El expresionismo de Frank

---

<sup>13</sup> DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Alianza Ed., Madrid, 1975, pág. 14.

Kafka (1883-1945) con *La metamorfosis* (1924) y James Joyce (1882-1941) con su célebre novela *Ulises* (1922) también se engloba dentro del *Novecentismo*.

En todos encontramos el valor preeminente concedido a la palabra, que depuran en formas estilísticas elaboradas con gran intencionalidad semiótica. Por diversos caminos expresan la inseguridad del hombre moderno que huye de la subjetividad romántica del yo, y manifiestan la individualidad a través de una intelectualización despersonalizada. Aún siendo tan dispares las corrientes estéticas existentes, representan el paradigma de lo que será la narrativa contemporánea.

En definitiva, el *Novecentismo* fue una corriente intermedia entre las generaciones de fin de siglo y el arte aparecido en los años veinte. Se lo considera el padre de las Vanguardias, no sólo por su precesión en el tiempo, sino también por la actitud receptiva que mantuvieron los novecentistas hacia las novedades de la novedosa tendencia que se abría paso en las artes plásticas y en las letras. Paradigma de esta visión abierta y animante es Ortega y Gasset que en su ensayo *La deshumanización del arte* (1925) parte una lanza en favor de los nuevos jóvenes artistas y les dota de una base conceptual. Del mismo modo Ramón Gómez de la Serna abrió brecha con su estilo desenfadado y alternativo:

El ejemplo de Ramón Gómez de la Serna y el magisterio de José Ortega y Gasset influyeron decisivamente para impulsar un cambio en la concepción literaria, sobre todo en la narrativa, y posibilitaron el nacimiento de un nuevo tipo de prosa<sup>14</sup>.

### **2. 3. Los “Ismos” y la Vanguardia**

En los años veinte unos jóvenes artistas hispanos que conectan con los nuevos movimientos estéticos surgidos en países europeos, comienzan a despuntar con sus publicaciones y atraen la atención de la crítica por su novedosa visión del arte.

En los primeros años veinte la necesidad de una profunda renovación de la prosa narrativa española y, más específicamente, de la novela, se convirtió en un lugar común para los críticos y en una obsesión para los creadores jóvenes<sup>15</sup>.

A estos jóvenes creadores que encuentran en los modelos europeos nuevas vías de expresión artística, se les denomina con el término genérico de *Vanguardia*; del mismo modo reciben el nombre de “Ismos”, tomando las sílabas finales de los distintos movimientos artísticos de carácter experimental que iban apareciendo. El término “vanguardia” aplicado al naciente espíritu y a sus propagadores, nació en torno a la Primera

---

<sup>14</sup> Cfr. VARA FERRERO, Natalia: *Ob.cit.*, pág. 20.

<sup>15</sup> RÓDENAS DE MOYA, Domingo (Ed.): *Proceder a sabiendas: antología de la narrativa de vanguardia española (1923 – 1936)*, Alba, Barcelona, 1997, pág. 19. Este empeño aparece descrito innumerables veces con expresiones como “ilusión colectiva de relevar la fórmula del relato de ficción que venía del siglo XIX”, pág. 12.

Guerra Mundial y pretendía subrayar el carácter beligerante<sup>16</sup> e innovador de la nueva estética. Sus propulsores mostraban una actitud de arriesgada exploración del arte, precediendo con sus novedosas manifestaciones estéticas y formales, en rebeldía contra los modos anquilosados del arte decimonónico<sup>17</sup>.

Fueron en Europa Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) y Guillaume Apollinaire (1880-1918), los que comenzaron con la carrera de los Ismos:

En 1929 en *Documents internationaux de l'Esprit Nouveau* se publicaba una relación que incluía: futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, superrealismo, purismo, constructivismo, neoplasticismo, abstractivismo, babelismo, zenitismo, simultaneísmo, primitivismo y panlirismo<sup>18</sup>.

A pesar de la extensa nómina existente, pueden reducirse a cuatro los movimientos internacionales de mayor importancia -Futurismo, Cubismo, Dadaísmo y Surrealismo- y a dos propios y limitados al mundo hispánico - Ultraísmo y Creacionismo.

El Futurismo nació de manos de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), que el 20 de enero de 1909 publicó en *Le Figaro* su *Manifiesto* en el que exponía los principios fundamentales del nuevo arte: una provocadora ruptura con los valores admitidos hasta el momento, un vitalismo exacerbado más allá del bien y del mal, anarquía, belicismo, exaltación de la sensualidad, idolatría de la técnica, cierto aire de nacionalismo<sup>19</sup>. En 1910 Ramón Gómez de la Serna publica una traducción en la revista *Prometeo*.

El Cubismo sustancialmente surgió como manifestación de las artes plásticas y fue llevado a la literatura por Guillaume Apollinaire (1880-1918). Su nacimiento se atribuye al cuadro *Las señoritas de Avignon* (1907) de Pablo Picasso, que la crítica resolvió en denominar como cubismo porque el pintor descomponía las figuras reduciéndolas a cubos y esquemas geométricos.

El 8 de febrero de 1916 Tristan Tzara (1896-1964) con un grupo de exiliados crearon el Dadaísmo en el café Terrasse de Zurich. La palabra *dadá* parece no significar nada y se debe a un capricho de sus creadores. Su ideología nuevamente se funda en la anarquía, en la supresión de todo lo anterior sin más. Una muestra del espíritu dadaísta lo encontramos en

---

<sup>16</sup> Cfr. TORRE, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardias*, vol. I, Guadarrama, Madrid, 1974, pág. 23-24. Resume con innegable plasticismo la situación avanzada de 'pioneers' de sus primeros cultivadores y apologistas. Del mismo modo describe el estado de espíritu combativo y polémico con que afrontaban la aventura literaria. En RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (Ed.): *Prosa española de vanguardia*, Castalia, Madrid, 1999.

<sup>17</sup> Cfr. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Manual de literatura española*. Tomo X. *Novocentismo y Vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, CÉNLIT Ediciones, Pamplona, 1991, pág. 19.

<sup>18</sup> Citado en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Ob. cit.*, pág. 21. Y continúa el párrafo: "Basta echar un ojeada a los manuales más accesibles para añadir unos cuantos nombres más: imaginismo, creacionismo, sintetismo, personalismo, fauvismo, rayonismo, productivismo, dodecafonismo, vorticismo..., sin contar otros ismos (existencialismo, objetivismo, neorealismo...) incluidos por Guillermo de Torre en su Historia de las literaturas de vanguardia, pero que caen resueltamente fuera de los límites temporales que aquí nos hemos fijado y que están al margen del espíritu iconoclasta de la vanguardia", *Ibid.*, pág. 21.

<sup>19</sup> La crítica en bastantes ocasiones lo ha interpretado como precursor de la ideología facista.

el famoso *collage*, obra de naturaleza arbitraria, y en ocasiones con una marca irreverente. Todo lo elevan a categoría artística<sup>20</sup>.

Del Dadaísmo surgió el Surrealismo, fruto de divergencias personales entre Tzara y André Breton (1896-1966), que en 1924 escribió el primer *Manifiesto*. Ensalza la voluntad creativa y el universo del subconsciente y propugna la escritura automática, que consiste en dejarse arrastrar por el dictado de la inconsciencia sin restricciones ni límites. Las doctrinas y técnicas de Freud se han considerado el punto de apoyo del Surrealismo. En España se ha visto una fuerte huella surrealista en obras de artistas como García Lorca, Cernuda, Alberti, Aleixandre, Larrea, Buñuel, José María Hinojosa y Agustín Espinosa.

El Ultraísmo se vincula al paso por Madrid del poeta chileno Vicente Huidobro en 1918. Venía de París donde había conocido y asimilado los movimientos en boga, llevándole a inaugurar el creacionismo, que ensalza la palabra como creadora de la realidad artística. A raíz de este hecho un grupo de jóvenes poetas se propusieron con su literatura renovar las artes, lograr el *ultra* -más allá- que se pretendía en el campo científico y político. En 1921 se funda la revista *Ultra*, seguidas por otras de igual talante como *Tableros*, *Horizonte* y *Plural*. Esta corriente resultó de cierta originalidad formal, y sí que llegó a tener una poética clara y precisa: la de inventar una nueva realidad a través de la poesía. Pero se extinguió a los pocos años dejando un camino abierto a nuevas formas estéticas.

#### **2. 4. La versión hispana**

Por primera vez encontramos la voz “vanguardia” en un joven poeta ultraísta Miguel Romero en la revista *Grecia* en 1919. Los términos usados entonces para denominar a la *Vanguardia* eran Ultraísmo y Creacionismo. Se trataba de un nuevo concepto de carácter estético, aunque algunos críticos también han visto una intencionalidad de tipo político<sup>21</sup>. La apertura de los jóvenes artistas españoles hacia las corrientes europeas, permitió una veloz acogida que se hizo sentir en la producción literaria publicadas en las revistas culturales del momento. Sin embargo, no se puede hablar de una asimilación total y pura de los novedosos movimientos de procedencia europea.

Un amplio sector de la crítica duda que en España se diera realmente la Vanguardia europea en los mismos términos que en Francia o en Italia. Ya Guillermo de Torre, que fue el primero en recoger y estudiar las manifestaciones literarias de la época en *Literaturas*

---

<sup>20</sup> Este rasgo nos lleva el pensamiento al posmodernismo artístico, aunque con matices que expondremos en el siguiente capítulo. Recordemos que el paradigma artístico de la obra dadaísta consiste en un lienzo o una superficie con objetos de todo tipo: palos, restos de comida, trapos, papeles, etc.

<sup>21</sup> Cfr. SIEBENMANN, Gustav: “El concepto de “vanguardia” en las literaturas hispánicas”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1984.



*européas de vanguardia* (1925)<sup>22</sup>, señala que no hubo en la península una plena recepción a pesar de que un buen número de artistas la asumieron, pero se trató de una asunción con una marcada impronta personal.

Una de las razones más importantes que explican la falta de identificación total con el modelo europeo se funda en la asentada tradición estética de la cultura española en la época. Además del Novecentismo, que se hallaba en pleno vigencia, encontramos otras tendencias de acentuado carácter hispano como la poesía pura, el Neopopularismo y otros tantos restos de movimientos finiseculares que seguían con plena actualidad -la Generación del 98, restos del Modernismo, Simbolismo, Expresionismo-. Estas corrientes ya asentadas influyeron decisivamente en las adopción de las nuevas tendencias europeas, porque los escritores contagiados de estas nuevas formas extranjeras de algún modo ya pertenecían a alguna tendencia existente.

Otro motivo que podría explicar la limitada acogida de los Ismos en su versión neta, fue la etérea conciencia de grupo, pues no se llegó a dar la solidaridad necesaria entre sus propugnadores para que el movimiento se configurara como tal. En gran parte se debió a la pluralidad ya existente que hemos señalado, así como a la falta de gusto por el manifiesto y las proclamas sobre el arte, que en otros países de Europa fueron definitivos para el triunfo de los “Ismos”<sup>23</sup>.

En definitiva, lo que realmente hizo que la *Vanguardia* se manifestara en su versión hispana, será la propia idiosincrasia cultural española de arraigado corte tradicional y folclórico<sup>24</sup>. El gusto latente por lo clásico y por los elementos del folclore marcarán tanto los temas y las formas. No hay que olvidar que sus cultivadores, la mayoría estudiosos de la literatura por profesión, se dedicaron ampliamente al estudio del Siglo de Oro y de la Edad Media. Esto explica el nacimiento de la escuela más representativa de la *Vanguardia* hispana que fue la generación del 27, un grupo de poetas e intelectuales aunados tanto por sus ideas del nuevo sentir poético, como por un común aprecio a Góngora en el cuarto centenario de su muerte<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Sobre esta cuestión ver más en TORRE, Guillermo de: *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925. Revisado y reeditado como *Historia de las literaturas de vanguardia* (1.ª ed., 1965; 4.ª, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974).

<sup>23</sup> Sobre esta cuestión cfr. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Ob. cit.*, págs. 42-43; Francisco Calvo Serraller y Ángel González García, “Vanguardia y surrealismo en España (1920-1936)”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 349 (1979), pág. 5.

<sup>24</sup> PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Ob. cit.*, pág. 41.

<sup>25</sup> Sobre distintas reacciones al encuentro gongorino: véase PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *ibidem*, p. 72 y 73 y RÓDENAS DE MOYA, Domingo: *Ob. cit.*, pág. 15.

En la poesía de los autores del 27 las influencias vanguardistas conviven con el clasicismo y la tradición folclórica<sup>26</sup>. Una doble actitud creacionista y neotradicional se mezclan de modo llamativo en algunos de sus componentes como Lorca, Alberti o Villalón. Aunque al principio se inclinan hacia las nuevas experimentaciones formales, en obras posteriores se mostrarán más distantes de la Vanguardia y consolidarán la estética neotradicional y clasicista. La síntesis de la ambivalencia experimentalismo-tradición fue la nota que lacró la nueva poesía en su madurez<sup>27</sup>.

Sin embargo, la nueva narrativa producida por los mismos autores de la Generación del 27, asumieron aquella subversión lógica -e incluso en ocasiones lingüística- propiamente vanguardista. Es especialmente llamativa la diferencia de estilo entre la poesía y la prosa escrita por los mismos literatos. Ponemos como ejemplo de narrativa vanguardista relatos cortos como *Se reciben bahías* (1931) de Rafael Alberti, *El solitario* (1933) de Vicente Aleixandre, *Fábula verde* (1930) de Max Aub, *¿A dónde va Vicente?* (1933) de José Bergamín, *El indolente* (1926) de Luis Cernuda, *El desorientado* (1929) de Juan José Domenchina, *Bi o el edificio en humo* (1924) de Antonio Espina, *El paseo de Buster Keaton* (1928) de Federico García Lorca, *La pobre muñeca rusa* (1918) de Ramón Gómez de la Serna, *Walkyria* (1933) de Benjamín Jarnés y otras tantas narraciones de la Vanguardia hispana, que manifiestan una novedosa y alternativa propuesta estética.

Salinas, como poeta, es uno de los máximos exponentes de la Generación del 27 y como todos, aunque con un tinte deliberadamente personal, combina el gusto por las nuevas formas con una exquisita formación clásica que se hace notar en el tono de sus escritos líricos. Salinas como narrador vanguardista manifiesta aquella alteración de los moldes realistas en sus primeros relatos recogidos en *Visperas del gozo* (1926); de ahí que algunos aparecieran inaugurando la serie de ficción vanguardista de la Revista de Occidente. No obstante, en Salinas no se da la radicalidad de la propuesta estética vanguardista, en cuanto que no recurre a técnicas como la escritura automática ni tampoco escribió relatos con la falta de cordura lógica y lingüística propugnada por la Vanguardia más radical.

De hecho en uno de los estudios sobre el cuento español del siglo XX<sup>28</sup>, encontramos un capítulo dedicado a la renovación vanguardista, donde al enumerar la nómina de autores de la nueva tendencia citando por ejemplo a Ernesto Giménez Caballero, Antonio Espina,

---

<sup>26</sup> La poesía neopopular cultivada por algunos de la generación del 27, nos hace ver la influencia de lo folklórico en artistas puramente cortados por el metro de la nueva sensibilidad, que sintetizaron con el folklore, como vemos en el romancero o en la presencia de la guitarra en pinturas abstractas y poemas.

<sup>27</sup> PÉREZ BAZO, Javier: *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Editorial Playor, Madrid, 1984, pág. 74.

<sup>28</sup> DÍAZ NAVARRO, Epicteto y GONZÁLEZ, José Ramón: *El cuento español en el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2002.

Luis Buñuel, Gerardo Diego, Dámaso Alonso o Juan Larrea, entre otros muchos, afirma a continuación:

Ligeramente distintos –menos radicales en sus planteamiento- serán los relatos que componen otros contemporáneos, como Pedro Salinas o Moreno Villa, en los que la innovación tiene el contrapeso de un cierto clasicismo y en donde se mantienen algunas convenciones argumentales y es posible reconocer una concepción del personaje literario no muy alejada de la tradicional<sup>29</sup>.

Aún así, para el estudio detallado de la narrativa vanguardista, Díez Navarro y Gonzalez toman como prototipos de narradores de la *Vanguardia* hispana a Salinas, junto a José Moreno Villa y Antonio Espina, pues *Víspera del gozo*, constituyó una de las primeras narraciones vanguardista. La visión de la crítica es unánime al situar los primeros relatos de Salinas entre las nuevas formas narrativa.

## 2. 5. Las revistas

No es posible hablar de la *Vanguardia* con pretensión de mostrar una panorámica lo más abarcadora posible sin traer a colación el papel de las revistas culturales. Además del instrumento de difusión más importante de las ideas y creaciones del momento fueron un verdadero símbolo de la época, aunque su existir se remonta a unas décadas anteriores y su función se entiende dentro de una larga tradición<sup>30</sup>. Ródenas de Moya considera que “el número de publicaciones de arte y literatura entre 1920 y 1936 y, lo que es más pasmoso, la calidad del material que contenían fueron extraordinarios y no han tenido parangón”<sup>31</sup>.

De modo especial la *Revista de Occidente* jugó un papel insustituible en la narrativa de Vanguardia española. Apareció en julio de 1923 por iniciativa de José Ortega y Gasset. José-Carlos Mainer sintetiza su función proporcionando a la vez una visión amplia de la publicación:

Sus páginas literarias acogieron con inusitada generosidad a los poetas nuevos desde Salinas y Guillén hasta Miguel Hernández. Y jóvenes –desde Benjamín Jarnés hasta Francisco Ayala, pasando por Antonio Espina y Melchor Fernández Almagro- fueron sus reseñistas que hicieron de este género una deliciosa miniatura del ensayo. Pero también la revista honró sus páginas con textos de Baroja y Azorín y si no estuvo Unamuno en ellas no fue por falta de insistencia del director. Ramón Gómez de

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 62.

<sup>30</sup> Las primeras revistas de cultura y de información general nacieron ya en los años setenta del siglo XIX. Desde entonces entre las publicaciones más importantes aparecen: *La España Moderna* (1889-1914), *Revista nueva* (1899), *Alma española* (1903-1904), *Nuestro Tiempo* (1901) y *La Lectura* (1901), *Prometeo* (1908-1912) de Ramón Gómez de la Serna, *Faro* (1908-1909), *Europa. Revista de Cultura Popular* (1910) –predecesora de la revista política con publicaciones literarias *Europa. Semanario de la Vida Nacional* (1915-1924), *La Revista* (1915-1936), *La pluma* (1920-1923), *Alfar* (1923-1926), *Revista de Occidente* (1923-\*), *La Gaceta Literaria* (1927-1932), y un largo etc. que se prolonga hasta nuestros días.

<sup>31</sup> RÓDENAS DE MOYA, Domingo: *Ob. cit.*, pág. 27.

la Serna tuvo *Revista de Occidente* casi como domicilio exclusivo de sus invenciones y Antonio Machado estrenó allí las prosas de su apócrifo Abel Martín<sup>32</sup>.

Se trató de una revista de extensos horizontes intelectuales que introdujo en España la filosofía y literatura vigente en otros países<sup>33</sup>. Desde su fundación, la revista se hizo eco de las nuevas tendencias artísticas y sirvió para enlazar a los jóvenes creadores españoles con sus contemporáneos europeos<sup>34</sup>.

El amplio interés cultural de su mentor permitió la aparición de colecciones como “Nuevos hechos/nuevas ideas”, de ensayos filosóficos y culturales<sup>35</sup>, o la serie “Musas lejanas: mitos, cuentos, leyendas” dedicado enteramente a la creación literaria<sup>36</sup>.

Y la literatura nueva española estuvo presente en la memorable colección “Los poetas” que publicó *Cántico*, de Jorge Guillén; *Seguro azar*, de Salinas y el *Primer romancero gitano*, de Lorca, y en la serie “Nova Novorum”, dedicada a la nueva narrativa, con *Vispera del gozo*, de Pedro Salinas; *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés, y *Pájaro pinto*, de Antonio Espina<sup>37</sup>.

No es totalmente exacta la afirmación de José-Carlos Mainier respecto a Salinas, pues *Visperas del gozo* se compone de siete relatos y no todos aparecieron en esta revista. Aunque la colección completa fue publicada definitivamente en su versión final en 1926, estuvo formada por algunos relatos inéditos y por otros ya aparecidos en distintas revistas con anterioridad, que a continuación se detalla.

En 1924 en el número IV de *Revista de Occidente*, apareció la colección “Nova novorum” dedicada a publicar la narrativa de Vanguardia. El relato «Delirios del chopo y el ciprés» de Salinas, publicado por vez primera, inauguró esta serie. Igualmente «Entrada en Sevilla» vio la luz en la misma revista en el número IX de 1925, del cual se extrajo un fragmento en 1929 para su inclusión en *La Gaceta Literaria*, en un número monográfico dedicado a la literatura inspirada por la ciudad hispalense. En 1926, año en que se editó el volumen completo, apareció en el número XIII de *Revista de Occidente* «Aurora de verdad»<sup>38</sup>. Un año antes, en 1925 «Volverla a ver» se publicó en otra revista: en el primer número de *Sí. Boletín Bello Español del Andaluz Universal*.

---

<sup>32</sup> MAINIER, José-Carlos: *Historia de la literatura española* (9 vol.), *Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Crítica, Madrid, 2010, pág. 179.

<sup>33</sup> La revista ofrecía artículos de nivel tanto por sus colaboraciones como por la amplia gama de temas, aunque siempre hubo alguna crítica puntual. Igualmente dio acogida a voces internacionales como la traducción de Jorge Luis Borges entre 1925 y 1932 de obras de Franz Kafka, por ejemplo, *La metamorfosis*, de William Faulkner, así como las teorías físicas de Albert Einstein (1927 y 1929) o matemáticas de Werner Heisenberg, e incluso en 1928 apareció el ensayo “Hacia una arquitectura maquinista” de Le Corbusier.

<sup>34</sup> Cfr. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Ob. cit.*, pág. 41.

<sup>35</sup> La mayoría alemanes: Max Scheler, C. G. Jung, Werner Sombart, Rudolf Otto.

<sup>36</sup> Se inauguró con la traducción del *Decameron negro*, de Leo Frobenius, en 1925, al que siguieron *Cantos y cuentos del antiguo Egipto* (con prólogo de Ortega), *Cuentos populares de China*, *La leyenda de Guillermo de Orange* y *Leyendas heroicas de los germanos*, entre otros.

<sup>37</sup> MAINIER, José-Carlos: *Ob. cit.*, pág. 179.

<sup>38</sup> VARA FERRERO, Natalia: *Ob. cit.*, pág. 21.

## 2. 6. La modernidad

Un lugar común de la narración vanguardista es el gusto por la modernidad. Son abundantes los motivos de la nueva realidad urbana del hombre de principios del siglo XX plasmados en elementos narrativos como el espacio, el tiempo y los personajes. Igualmente en la temática de la prosa vanguardista advertimos la aplastante presencia del mundo moderno, tanto por lo que hace al tema en sí, como en asuntos, motivos y otros elementos<sup>39</sup>.

De aquí la “modernolatría” característica del vanguardismo, que Poggioli<sup>40</sup> considera como una manifestación de la tendencia activista. En estrecha relación con ella está el culto al dinamismo físico o mecánico, una temática constante en buena parte de las obras de estos prosistas. La huella de la estética ultraísta se reconoce en este propósito de trasladar a la literatura los más atrevidos aspectos de la vida moderna. No transcribiéndolos simplemente, sino buscando su perfil más agudo, su sorpresa, en un intento de brindar una visión intacta, auroral del mundo que estaba emergiendo<sup>41</sup>.

La idealización de los valores del futuro unido a una inusitada sensibilidad hacia las distintas manifestaciones de lo moderno, pueden ser consecuencia, e igualmente causa, de la explícita negativa hacia los gustos del pasado. El entusiasmo por el porvenir y lo cosmopolita quedó plasmado no sólo como marco de las historias narrativas sino también significó una motivo de inspiración en las obras. Eugenio d’Ors colocaba la ciudad como escenario de la cultura y la novela *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos así como la película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang se inspiran directamente en la ciudad como motivo.

El estilo de vida de la ciudad moderna, así como los descubrimientos y avances de la técnica, y de modo particular, por el cine, expresan una nueva mentalidad que se desborda en la imaginación de los artistas de nuevo arte<sup>42</sup>.

La ciudad moderna es, pues, en la narrativa nueva el escenario predilecto. Las avenidas y carreteras, los grandes hoteles y rascacielos con sus ascensores y puertas giratorias, los bancos, los anuncios luminosos, las nuevas costumbres cosmopolitas de clubes sociales y náuticos, cafés y cines, deportes como tenis, músicas como el jazz, aparatos como el gramófono, la cámara fotográfica, la nueva comunicación telefónica, los

---

<sup>39</sup> Cfr. RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (Ed.): *Ob. cit.*, pág. 52.

<sup>40</sup> Cfr. POGGIOLI, Renato: *Teoría del arte de vanguardia*, Editorial Revista de Occidente, Madrid, 1964, págs. 79 y ss. en RODRÍGUEZ, Ana: *Ob. cit.*, pág. 20.

<sup>41</sup> Cfr. RODRÍGUEZ, Ana: *Ob. cit.*, pág. 53.

<sup>42</sup> Añadimos algunos elementos de interés recogidos en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Ob. cit.*, págs. 62-63: “El juego y el deporte fueron temas predilecto de una época en que el auge económico era considerable. (...) Como elemento de higiene fisiológica y mental es un fenómeno aristocrático, que en España, como nos recuerda Díaz-Plaja (EsNe, 186-187), estuvo favorecido por la casa real. Alfonso XIII (1886-1941) practicó el polo, el alpinismo y la natación, conducía su propio automóvil y patrocinó el nacimiento de la organización de los Exploradores en España, los “boys scouts” (1912). Se pusieron de moda el tenis y los baños de mar. (...) El deporte creó una nueva mitología social. El los años veinte llegó a España la profesionalización del fútbol (...) La literatura y el arte en general se harán eco de este proceso.” Podremos apreciar este rasgo en nuestra obra *Vispera del gozo* (1926). No obstante, en *El defensor*, Salinas da su interesante parecer sobre cuestiones de la modernidad.

medios de transportes con coches de nuevo diseño, los tranvías en las ciudades, los transatlánticos, los aeroplanos y aviones, las estaciones de trenes y los puertos de nuevo corte, etc. Todos estos elementos se hacen ver en la narrativa y en otras manifestaciones artísticas como en las artes plásticas y la cinematografía.

Guillermo de Torre en su artículo “Del Tema Moderno como número de fuerza”<sup>43</sup>, presenta la voz “modernolatría”. La define como presencia de elementos modernos, símbolos maquinísticos y fuerzas mecánicas en la creación literaria del momento, e igualmente inspiradora de otras artes<sup>44</sup>.

Con la irrupción del interés por la ciudad y sus productos es usual encontrar en la narrativa campos semánticos relacionados con el paisaje urbanístico (asfalto, avenidas, andenes, farol, chimeneas, vidrieras, policlínica); con los medios de transporte (maquinismo, automóvil, coche de turismo, tren, tranvía, velocidad, dinamismo); con la publicidad y el consumo (gaseosa de limón, botella de Mondariz); con los medios de comunicación de la nueva modernidad (radio, radiograma, teléfono); y frecuentemente términos relativos a la música (pentagrama, violín, ritmos, piano) o a la diversión (music-hall) o al deporte (sport, jockey, sky, tenis, pelotaris)<sup>45</sup>. Un testimonio directo de Guillén nos lo confirma:

En cambio, tomad las palabras “Liquidación – Automóviles Chevrolet – Próxima inauguración” divisadas, relampagueantes al pasar desde la plataforma de un autobús, sobre una valla de anuncios. Intentad poetizarlas: disponeos a convertirlas en materia estética, a extraer de su cotidianeidad vulgar una visión de frescura y una metáfora original. ¡Ah, convendréis en que esto es muy distinto! Hace falta una agudeza visual, una sensibilidad lírica no vista y un vocabulario diferente<sup>46</sup>.

Observamos una interacción entre valores estéticos y vitales, expresados en la abundancia de préstamos de vocabulario técnico procedente no sólo del cine, la pintura o la música, que nos parecería lógico al tratarse de artes igualmente, sino también de las matemáticas o de la mecánica, es decir, del léxico aparecido a raíz de los avances científicos y tecnológicos<sup>47</sup>.

Los relatos de *Vísperas del gozo* recoge una buena muestra del atractivo cosmopolita. El tema central de «Entrada en Sevilla» es la visión desde un coche en marcha de la ciudad de Sevilla; en «Livia Schubert, incompleta» la acción desarrolla la espera de la amada en una estación de tren; y en «Aurora de verdad» se nos narra la visita a un museo.

---

<sup>43</sup> Publicado en la revista *Mediodía* (Sevilla, agosto de 1927)

<sup>44</sup> Cfr. RODRÍGUEZ FISHER, Ana: *Ob. cit.*, pág. 50

<sup>45</sup> PÉREZ BAZO, Javier: *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Editorial Playor, Madrid, 1984, pág. 72.

<sup>46</sup> GUILLÉN, Jorge: *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, pág. 195, en RODRÍGUEZ FISHER, Ana: *Ob. cit.*, pág. 195.

<sup>47</sup> Cfr. RODRÍGUEZ FISHER, Ana, *Ob. cit.* pág. 59.

Son elementos muy propios de la sociedad moderna que no tuvieron cabida en la literatura finisecular, bien por la inexistencia de esas realidades o porque aún no eran considerados motivos literarios.

## **2. 7. Un rechazo de lo anterior**

Una consecuencia probablemente de la acentuada inclinación hacia lo moderno es el explícito deseo de ruptura con lo anterior, que aunque se podría predicar de la mayoría de las corrientes aparecidas a lo largo de la historia de la literatura, detenta en la nacientes tendencias de los años veinte un signo de desestimación de marcada beligerancia. De ahí el nombre que los agrupa: *vanguardia*, lugar de avanzadilla que ocupaban las tropas que en las batallas abrían paso al ejército y poseían una especial fuerza de represión.

Algunos de sus propugnadores han dejado muestra de la provocación que a veces brotaba de sus plumas contra quienes se atravesara acercarse a sus obras con ánimo contrario. Sean paradigmas estas palabras correspondientes a una tarjeta de visita que acompañaba a una revista publicada en París por hispanos:

Juan Larrea y César Vallejo.- Solicitan de usted en caso de discrepancia con nuestra actitud, su más resuelta hostilidad<sup>48</sup>.

No casualmente se ganaron el rechazo de la crítica literaria seria de la época, que los veía como un grupo juvenil exaltado y de mal gusto, aunque no era sólo ese el motivo de la desaprobación de la crítica. Lo novedoso y alternativo de su producción aún no encontraba cabida en la concepción vigente del arte y la literatura. Pero no todo fue actitud combativa y menos en Salinas.

Numerosos artistas y literatos cultivaron un arte fruto de un laborioso trabajo que lejos de ser un mero capricho artístico, constituyeron el paradigma de la nueva manera de entender el mundo<sup>49</sup>.

## **2. 8. Una nueva visión del arte**

Como consecuencia del desorbitado afán de novedad y del rechazo de las formas miméticas, surgieron nuevas posturas estéticas que denegaban la fiabilidad de la tradición. Esta actitud presentaba básicamente como objeto de negación los cánones realistas y todo aquello que supusiera una vuelta a los modelos de cualquier época precedente. Se trataba de una “radical ruptura con el siglo XIX –con el naturalismo en literatura y con el

---

<sup>48</sup> PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Ob. cit. pág. 72.*

<sup>49</sup> Traemos un ejemplo de empeño serio por estas formas subversivas, que ganarían a la crítica posterior: Lorca en una entrevista publicada en *La voz* en 1936 decía: “*En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas*”. Cit. en PEDRAZA: *Ob. cit. pág. 71.*

impresionismo en pintura— que condujo a una situación transitoria, a un interregno en donde se sabía con relativa facilidad de lo que se debía huir; no tanto, sin embargo, de los nuevos caminos a emprender”<sup>50</sup>.

En un primer momento la negativa pareció ser una actitud vacía y poco constructiva, pues se rechazaba lo anterior sin aportar nada nuevo. Pero no todo fue negativa sin más hacia la tradición. El espíritu de vanguardia ofreció un nuevo modo de hacer que se fundaban básicamente en la renuncia a toda ilusión de realidad expresada “mediante la deliberada deformación de los objetos naturales”<sup>51</sup>.

En la historia del arte hallamos movimientos de estilización antirrealista<sup>52</sup>, pero nunca antes el arte se propuso de modo tan radical y directo alejarse de la realidad o de su imitación. Los modelos quedan tan distantes del producto artístico, que acaban siendo cosas dispares, a veces incluso inidentificables<sup>53</sup>. Con la huída de los moldes miméticos-realistas hacia unos nuevos procedimientos de expresión, se crea una concepción de la existencia que Apollinaire expresa del siguiente modo:

La verosimilitud no tiene ya ningún valor, porque el artista lo sacrifica todo a la verdad, a la necesidad de una naturaleza superior que él imagina, sin descubrirla<sup>54</sup>.

La obra de arte se acaba encerrando en sí misma eliminando toda referencia objetiva al mundo exterior. El arte joven lejos de buscar una suplantación de la realidad, tiende a una pura creación distante de intentos miméticos<sup>55</sup>. Se trata de una tarea artística que tiene como fin sólo el arte por el arte y constituye un nuevo modo de entender el mundo desde la perspectiva del arte. Podría sintetizarse este modo de afrontar el quehacer artístico en palabras nuevamente de Apollinaire: “Son la verdad y, fuera de ellas, no conocemos ninguna realidad”<sup>56</sup>.

La mayoría de los intelectuales y creadores reflexionaron en sus escritos sobre las innovaciones surgidas entorno a la modernidad. No hemos de olvidar que los predecesores inmediatos y de alguna manera los padres de la Vanguardia en España son artistas y pensadores novecentistas. Este grupo de intelectuales fueron unos excepcionales comentaristas de su época. No se mostraron reacios a las novedades que veían aparecer,

---

<sup>50</sup> RODRÍGUEZ FISCHER, Ana: *Ob. cit.* pág. 44.

<sup>51</sup> HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, Guadarrama-Labor, Barcelona, 1989, (3 vols.), III, pág. 269 en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Ob. cit.*, pág. 67.

<sup>52</sup> En pintura por ejemplo el Greco, El Bosco o Goya; en literatura podemos citar a Góngora o Quevedo.

<sup>53</sup> Sirva como ejemplo en la pintura Juan Gris (1887-1927), Picasso (1881-1973), Braque (1882-1963) o Piet Mondrian (1872-1944)

<sup>54</sup> Cfr. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Ob. cit.*, pág. 68.

<sup>55</sup> Cfr. MARICHALAR, Antonio: “Síntomas”, p. 395 *Revista de occidente*, 14, en RODRÍGUEZ FISCHER, Ana: *Ob. cit.*, pág. 47.

<sup>56</sup> Cfr. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Ob. cit.*, pág. 69.



pues ellos mismos adelantaron esa naciente sensibilidad de cambio y de nuevas formas, que no llegaron a plasmar en arte, pero sí en sus ensayos.

Destacamos la contribución de Ortega y Gasset por su inequívoca tarea de pensador sobre la renovación de las artes de su tiempo. El tipo de interés con que afrontó la cuestión del arte naciente, fue de carácter más intelectual que artístico. Por eso, su estudio sobre las vanguardias fue de orden filosófico y les proporcionó una sólida base conceptual.

El papel de Ortega y Gasset se podría describir con las siguientes palabras:

No fue ciertamente un vanguardista ni cosa que lo valga. Su obra personal es paradigma de la prosa discursiva novecentista, alejada de las piruetas y atrevimientos que atraían a los autores veinte años más jóvenes. Sin embargo, su interés por el nuevo arte sirvió para afianzar algunas tendencias. Su ensayo *La deshumanización del arte* vino a ser la confirmación teórica de la vanguardia, aunque se presentara como análisis riguroso y distante. La *Revista de Occidente* y la editorial del mismo nombre fueron escaparates de la renovación estética<sup>57</sup>.

La visión orteguiana sobre la naciente Vanguardia artística aparece expuesta en *La deshumanización del arte* (1925). De modo sistemático con un tono asequible a un lector no especializado en filosofía, este ensayo expone en distintas claves –estética, gnoseológica, social– el fenómeno de la estética vanguardista y constituyó una preceptiva ineludible para entender el nuevo arte. Los postulados orteguianos principales se pueden contener en los siguientes enunciados: la “deshumanización” del arte: el desprendimiento del objeto artístico respecto a la realidad; la perspectiva subjetiva; el experimentalismo y la fragmentación expresiva; el elitismo artístico; el interés por la realidad toda: el gusto por lo nimio.

### 2.8.1. La “deshumanización” del arte

La *deshumanización* no es una suerte de arte inhumano, en el sentido de ajeno a la lógica del hombre o en contra de la humanidad. Se trata de una noción técnica, que por ser epistemológica, no sólo es aplicable a las artes.

Entre las realidades que integran el mundo se hallan nuestras ideas. Las usamos “humanamente” cuando con ellas pensamos las cosas, es decir, que al pensar en Napoleón, lo normal es que atendamos exclusivamente al grande hombre así llamado. En cambio, el psicólogo, adoptando un punto de vista anormal, “inhumano”, se desentiende de Napoleón y, mirando a su propio interés, procura analizar su idea de Napoleón como tal idea. Se trata, pues, de una perspectiva opuesta a la que usamos en la vida espontánea. En vez de ser la idea instrumento con que pensamos un objeto, la

---

<sup>57</sup> PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Ob. cit.*, pág. 41.

hacemos a ella objeto y término de nuestro pensamiento. Ya veremos el uso inesperado que el arte nuevo hace de esta inversión inhumana<sup>58</sup>.

Tras describir el modo de conocimiento humano y fundarlo en la realidad objetiva, habla de lo que sucede a nivel gnoseológico en el nuevo arte.

Quiere decir esto que en la escala de las realidades corresponde a la realidad vivida una peculiar primacía que nos obliga a considerarla como “la” realidad por excelencia. En vez de realidad vivida, podríamos decir realidad humana. El pintor que presencia impasible la escena de agonía parece “inhumano”. Digamos, pues, que el punto de vista humano es aquel en que “vivimos” las situaciones, las personas, las cosas. Y viceversa, son humanas todas las realidades –mujer, paisaje, peripecia– cuando ofrecen el aspecto bajo el cual suelen ser vividas<sup>59</sup>.

Parte del modo natural de conocimiento que denomina humano, que es una captación de la realidad en cuanto vivida y subjetivamente asimilada. En cambio, inhumano en cuanto contrapuesto a humano, es una asunción de la realidad no como vivida, sino como contemplada con un fin distinto al natural, transformada en contemplación, en experiencia no práctica.

Si ahora, en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo invertimos y, volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, tomamos las ideas según son –meros esquemas subjetivos– y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro –en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas–, habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar –falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo<sup>60</sup>.

El conocimiento artístico de los seres o situaciones se orientan a la asunción no de aquella realidad en cuanto ideas captadas, que casi comienzan a tener, según Ortega, una entidad propia y autónoma convirtiéndose en el objeto de interés para el artista de vanguardia.

El expresionismo, el cubismo, etc., han sido en varia medida intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos<sup>61</sup>.

La intencionalidad de expresar en la obra no tanto la realidad como la imagen artística que el autor guarda de ella, la vemos en los relatos de *Víspera del gozo*. Baste por ahora como ejemplo «Entrada en Sevilla» en la que Claudio va montado en un auto y atraviesa las calles de la ciudad. El relato es una suerte de imágenes diestramente colocadas

---

<sup>58</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Ob.cit.*, pág. 25.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pág. 24.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pág. 41.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pág. 41.

que dan la impresión de fragmentos sin conexión en la mente del protagonista que le lleva incluso a preguntarse si existe la ciudad Sevilla, que se le aparece como “algo incierto e inaprensible”.

### 2.8.2. *La perspectiva subjetiva*

La subjetividad del artista sustituye a la realidad objetiva como objeto artístico. Lo que interesa al arte es el producto resultante de una realidad tamizada por el sujeto creador. Se trata de una transposición de lo epistemológico por lo ontológico. Lo interno y lo subjetivo no se refiere a la interioridad romántica o impresionista o a la de tantos movimientos que vuelven los ojos a sus adentros para mostrar el eco que la realidad deja en ellos. Lo interno y lo subjetivo se refiere ahora al mismo objeto del arte plasmado a partir de la idea. Ya no anda tras las siluetas que el mundo graba en el artista, sino tras la misma silueta sin buscar en ella referente alguno.

El expresionismo, el cubismo, etc., han sido en varia medida intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos<sup>62</sup>.

Pueden servir unas palabras de Gerardo Diego de raíces creacionistas:

Todas estas inquietudes se reducen en mí a dos únicas intenciones. La de una poesía relativa, esto es, directamente apoyada en la realidad, y la de una poesía absoluta o de tendencia a lo absoluto, esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real del que sólo en segundo grado procede<sup>63</sup>.

El relato de *Visperas del gozo* «Livia Schubert, incompleta» refleja el mundo interior en cuanto manifiesta la experiencia interior del protagonista como configuradoras de la realidad. El protagonista espera a una mujer en una estación de tren y mientras va exponiendo su visión interior de la amada. La realidad objetiva con la que choca al final del relato contrasta con la que su imaginación ha ido creando con tanta intensidad que parecía ser más cierta que lo objetivo.

### 2.8.3. *La fragmentación expresiva*

Al concentrarse la fuerza creadora hacia los objetos interiores puros, se renuncia a presentar la realidad misma. Consecuencia de renunciar a emular lo objetivo, se produce un

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, pág. 41 y continúa: “El pintor tradicional que hace un retrato pretende haberse apoderado de la realidad de la persona, cuando en verdad y a lo sumo, ha dejado en el lienzo una esquemática selección caprichosamente decidida por su mente, de la infinitud que integra la persona real. ¿Qué tal si, en lugar de querer pintar a ésta, el pintor se resolviese a pintar su idea, su esquema de la persona? Entonces el cuadro sería la verdad misma y no sobrevendría el fracaso inevitable. El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es: un cuadro –una irrealidad”.

<sup>63</sup> En PÉREZ, J. Bernardo: *Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego*, Albatros, Valencia, 1989, págs. 23-24.

desgajamiento del objeto artístico en relación al objeto real. Se construyen por tanto objetos que no son “copia” de lo “natural” y que, sin embargo, poseen una cierta sustantividad, una entidad propia. Las obras de arte elaboradas mediante este procedimiento se relacionan con la realidad de un modo fragmentario o disonante en ocasiones.

De esta nueva manera de tratar la realidad –fundamentalmente subjetiva, caótica y fragmentaria- deriva, según Ayala, el desconcierto y la impopularidad que provoca la obra nueva<sup>64</sup>.

El modo de elaboración artístico basado en la expresión de ideas en sus propias coordenadas, será una constante en la literatura contemporánea. El discurrir interior con sus emanaciones conceptuales, así como los productos de la imaginación desprovistos de la realidad que los evoca, se mueven en parámetros de caotismo, fragmentación y subjetividad.

Aunque aparece incoado en narraciones modernistas o novecentistas<sup>65</sup>, se inicia visiblemente con las Vanguardias y evoluciona hasta la Posmodernidad literaria.

Darío Villanueva<sup>66</sup> propone dos vertientes del realismo: un realismo genético y un realismo formal. El primero se funda en una realidad unívoca, anterior al texto, asumida por la conciencia perceptiva del autor. En el realismo formal el sujeto que conoce es “la única fuente de realidad”<sup>67</sup>.

Entre los relatos Salinianos en «Cita de los tres», el autor hace juegos de percepción con la realidad del tiempo, que aparece trastocada a través de las reflexiones del autor. Algo tan real como la puntualidad de una hora en punto, “las seis de la tarde” en el relato, aparece sometido a disquisiciones que acaban relativizando el modo humano consensuado de contabilizar el paso de tiempo, resaltando el interno y subjetivo. Quizás sea este punto uno de los más convergentes con el Posmodernismo.

#### 2.8.4. *El elitismo artístico*

Estos procedimientos artísticos suponían una novedad sin antecedentes para los artistas, pero sobre todo para el público y para la crítica, que reaccionó de modo dispar y en general no simpatizante hacia el nuevo sentir.

A mi juicio, lo característico del arte nuevo, “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público en dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden<sup>68</sup>.

---

<sup>64</sup> RODRIGUEZ FISHER, Ana: *Ob. cit.*, pág. 48.

<sup>65</sup> Nuevamente traemos algunos ejemplos representativos de los anteriormente citados: Frank Kafka (1883-1945), James Joyce (1882-1941), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Marcel Proust (1871-1922), Thomas Mann (1875-1922), Virginia Woolf (1882-1941).

<sup>66</sup> Cfr. VILLANUEVA, Darío: *Teorías del realismo literario*, Espasa Calpe, Madrid, 1992, pág. 32.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pág. 60.

<sup>68</sup> Cfr. ORTEGA Y GASSET, José: *Ob. cit.*, pág. 14. Explica en esta sección que el arte nuevo no es para el pueblo, sino para intelectuales, artistas y gente cultivada.

Según Ortega, el arte nuevo se reservó para minorías. Se trataba de un arte de élite, sólo para aquellos espíritus que sabían discernir lo que aportaban los hacedores de extravagancias. Ortega penetró en la imposibilidad de que obras del nuevo estilo fueran aceptadas por un público común. En *La deshumanización del arte* (1925) dedica un capítulo a la cuestión que titula “Impopularidad del arte nuevo”. A continuación en otro llamado “Arte artístico” explica los motivos de la impopularidad y la naturaleza del nuevo arte. Es un arte para artistas, que sólo ellos pueden entender, de ahí su denominación de “arte artístico”. El término “artista” no se reduce a los creadores, sino que se aplica a todos aquellos capaces de descubrir la realidad plasmada en arte o en su esencia pura. La capacidad de “contemplar” la realidad estética de los productos artísticos pertenece a los entendedores del nuevo arte, pues no se proponen presentar una realidad para ser vivida, sino para ser contemplada en cuanto idea.

En los relatos de Salinas, el lector se ha de preparar para saber que no encontrará una obra de fácil acceso. Tanto la trama del argumento como las formas narrativas no expresan la realidad de unas historias, sino unos mundos autorreferenciales que sólo se entienden a través del discurso del narrador y a veces parece un juego donde el autor traslada constantemente al lector a la pirueta intelectual absolutamente ajena a la reglas de lo objetivo.

#### *2.8.5. El gusto por la toda realidad y el experimentalismo*

Volviendo al tema de la desrealización orteguiana, hemos de añadir el paradójico interés de la nueva estética por la realidad en toda su amplitud.

Así, no se selecciona apriorísticamente en base a la mayor o menor potencialidad estética de un objeto, sino que se registra todo lo que está al alcance de la retina, todo lo que aparece en primer plano. Cualquier objeto es capaz de irradiación estética: la tarea del creador consistirá en saber situarse ante él y captar sus vibraciones<sup>69</sup>.

Todo lo existente es de interés estético, tanto lo nimio, como lo llamativo, lo trivial o lo ordinario. Lo que importa es el enfoque. Se dota a la perspectiva misma de un sentido estético e intencional. El mismo modo de plantear se sobrepone sobre el objeto del planteamiento. Cualquier realidad es digna de ser traspuesta en arte. El tratamiento estético se aplica incluso a aquello que tradicionalmente parecía no ser objeto artístico por su carácter corriente y ajeno a los grandes motivos de inspiración como el amor, la muerte o la tragedia de la vida.

---

<sup>69</sup> RODRÍGUEZ FISCHER, Ana: *Ob. cit.*, pág. 61.

De esta apertura que trajo consigo una amplia paleta de posibilidades, se deriva el experimentalismo, un afán estético de explorar temas y formas artísticas aún no descubiertas. Otros motivos alegados que justifican este deseo indagatorio, se sintetizan en una vigorosa voluntad de renovación formal y en una insaciable reflexión crítica sobre el arte, ambas ya tratadas. Esa esforzada voluntad de forma se manifestará en el experimentalismo narrativo de los años veinte.

Tal postulado explica la aguda conciencia de la tarea creadora que se traduce en una voluntad de forma. El novelista “nuevo” confía en que el poder jerarquizador y estructurador de la forma someterá y vencerá las imperfecciones y deficiencias de la materia que va a ser transformada en sustancia estética. Así, no extraña la elevada frecuencia con que en las declaraciones estéticas de estos escritores aparecen términos procedentes del campo semántico de la arquitectura, por ejemplo, o de las otras artes<sup>70</sup>.

Vemos en Salinas el gusto por el detalle, no en cuanto descriptor de una realidad, sino en cuanto símbolo de una experiencia o como pieza clave de un razonamiento. Es difícil seleccionar por la abundancia de su uso, pero podemos traer alguna que nos ilustren. En «Aurora de verdad» descubre a su amada a la que espera encontrar poco después, en objetos comunes que ve en el camino y parecen ser las piezas de un *puzzle* de la Aurora que luego será la de verdad: un sombrero de paja, la postura de una estatua, el color azul de una blusa, etc.

#### 2.8.6. *El valor de la palabra*

Por último resaltamos un aspecto que, aunque no desarrollado por Ortega y Gasset, nos parece que es especial para posteriormente poder conectar la visión artística de la *Vanguardia* con la Posmodernidad: se trata del preeminente lugar epistemológico que adquiere el lenguaje. La palabra adquiere un nuevo papel en el arte escrito y de ser un instrumento al servicio de las ideas pasa a ser artífice de una nueva realidad, que ella misma crea con su poder de evocar lo que significa. Consecuencia del afán por la forma aparece una absoluta valoración de la palabra.

Signo generacional es la creencia en el valor absoluto de la palabra. De ahí la importancia que a ésta se le concede, el esfuerzo por dotarla de un poder sugeridor, un valor poético que la sitúe más allá de la mera función comunicativa a que se la reduce en el uso común o cotidiano. Las referencias al escritor (poeta o prosista) como orfebre o alquimista de la lengua son abundantes<sup>71</sup>.

El Creacionismo representaba el paradigma de la supremacía de la palabra en la composición literaria. Las ideas creacionistas en toda su radicalidad se manifestaron sobre

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, pág. 56.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pág. 57.

todo en la poesía. Aún así, la narrativa asimiló la conciencia del poder de la palabra y la estética se vio transformada en su misma concepción epistemológica.

## 2. 9. Hacia una narrativa vanguardista

Entorno a los años veinte la narrativa publicada era una suerte de mezcla de géneros donde la prosa, el verso, la originalidad tipográfica y lo curioso de los argumentos, se daban cita sin más en los relatos cortos aparecidos en publicaciones de revistas culturales. La renovación de la narrativa breve se hizo ver incluso en la misma denominación tradicional de “cuento” que casi desaparece para abrir paso a rótulos como “narraciones”, “prosa”, “prosa”, “fragmento”, “trozo”, “noveloide” o “embeleco”<sup>72</sup>. En cuanto a la construcción literaria se privilegia la construcción y el estilo en una constante búsqueda de perfección formal y originalidad.

Paradigma español de la nueva narrativa fue Ramón Gómez de la Serna, creador de las greguerías y considerado “el primer narrador vanguardista, primero en términos cronológicos y en poder de cristalización de una fórmula”<sup>73</sup>. Su primer experimento fue *El doctor inverosímil* (1914), relato antirrealista que inaugura un estilo compositivo que llegará a perfilar en sus posteriores novelas, y que será modelo compositivo de los nuevos narradores de la época como Benjamín Jarnés, Domenchina, Neville, Jardiel Poncela, José Moreno Villa, Antonio Espina, etc, que encabezaron la Vanguardia narrativa del momento<sup>74</sup>.

Pedro Salinas fue estudiado durante largos años por la crítica como poeta representante de la Generación del 27, pero su producción artística se inició y estuvo atravesada por una labor narrativa que ha vivido a la sombra de su obra lírica.

Su primera obra narrativa publicada fue *Un conocido por conocer*. Vio la luz en 1921 en el tercer número de la revista *Índice (Revista de definición y concordia)*. Constituyó la primera plasmación textual de la novedosa concepción narrativa modernista del primer Salinas. El conflicto central del relato es el proceso de conocimiento y rememoración del protagonista, que a lo largo de toda una jornada trata de identificar un rostro cuya identidad lo obsesiona. La acción del relato es mínima y todo el interés se centra en los procesos psicológicos y emocionales<sup>75</sup>.

La combinación de un argumento que es sustancialmente cognoscitivo con una acción que se vuelve secundaria y mínima, sitúa a esta obra en la Vanguardia narrativa más

---

<sup>72</sup> Cfr. DÍAZ NAVARRO, *Epicteto* y GONZÁLEZ, *José Ramón: El cuento español en el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2002, pág. 62.

<sup>73</sup> RÓDENAS DE MOYA, Domingo: *Ob. cit.*, pág. 31.

<sup>74</sup> *Ibid.*, pág. 31.

<sup>75</sup> VARA FERRERO, Natalia: *Ob. cit.*, pág. 20.

novedosa. Posteriormente encontraremos estos rasgos la colección *Vispera del gozo*, que da perfecta cuenta de la vinculación de Salinas con los presupuestos narrativos de los años veinte en formas y técnicas, en temas y contenidos<sup>76</sup>.

La segunda parte de este trabajo ofrecerá un análisis de algunos aspectos narratológicos de la obra *Visperas del gozo* (1926), determinando los rasgos de conexión entre la narrativa vanguardista y el Posmoderna.

---

<sup>76</sup> Cfr. RICO, Francisco: *Historia y crítica de la Literatura Española 7/1, Época Contemporánea: 1914-1939*, Primer Suplemento, Agustín Sánchez Vidal, Ed. Crítica, Barcelona, 2003, pág. 364.



## **Bibliografía para capítulo 2: LA VANGUARDIA**

ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza editorial, Madrid, 2004.

MARICHAL, Juan: *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*, Taurus, Madrid, 1995.

VARA FERRERO, Natalia: *La narrativa de Pedro Salinas: análisis y edición*. Tesis doctoral, Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2008.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (Ed.): *Proceder a sabiendas: antología de la narrativa de vanguardia española (1923 – 1936)*, Alba, Barcelona, 1997.

TORRE, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardias*, vol. I, Guadarrama, Madrid.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (Ed.): *Prosa española de vanguardia*, Castalia, Madrid, 1999.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Manual de literatura española*. Tomo X. *Novecentismo y Vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, CÉNLIT Ediciones, Pamplona, 1991.

SIEBENMANN, Gustav: “El concepto de “vanguardia” en las literaturas hispánicas”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1984.

PÉREZ BAZO, Javier: *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Editorial Playor, Madrid, 1984.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto y GONZÁLEZ, José Ramón: *El cuento español en el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2002

RICO, Francisco: *Historia y crítica de la Literatura Española 7/1, Época Contemporánea: 1914-1939*, Primer Suplemento, Agustín Sánchez Vidal, Ed. Crítica, Barcelona, 2003.

PÉREZ BAZO, Javier: *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Editorial Playor, Madrid, 1984.

MAINER, José-Carlos: *Historia de la literatura española (9 vol.)*, *Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Crítica, Madrid, 2010

PÉREZ, J. Bernardo: *Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego*, Albatros, Valencia, 1989.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Alianza Ed., Madrid, 1975.

VILLANUEVA, Darío: *Teorías del realismo literario*, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

## CAPÍTULO 3

### **LA POSMODERNIDAD**

El concepto *Posmodernidad*<sup>77</sup> aparece como fruto de la reflexión de numerosos intelectuales sobre el nuevo paradigma sociocultural vigente en el mundo occidental contemporáneo. No es un concepto unívoco en cuanto a su significado y, por eso, expondremos sólo algunas ideas de los teóricos más destacados en este tema para poder entender el marco en el que se sitúa el presente estudio.

Nuestro interés se centra en la *Posmodernidad* dentro del ámbito de la cultura y aún más restringidamente en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX. De ahí que, aun describiendo brevemente el marco en el que surge el término y los contenidos de su significado, nos centremos en los aspectos puramente narratológicos y comparativos sin pretensiones de adentrarnos en el debate teórico sobre su naturaleza, sus límites temporales y espaciales, sus orígenes o la consistencia de las afirmaciones de sus comentaristas.

La *Posmodernidad* en su vertiente cultural se ciñe a una época de no clara delimitación en el tiempo, pero decididamente contemporánea y abarcadora del extenso campo de la producción cultural (el arte, la literatura, la filosofía, etc). Con matices conceptuales que reducen el término a unas manifestaciones culturales estandarizadas, se la

---

<sup>77</sup> Los términos *Posmodernidad* y *Posmodernismo* se usarán indistintamente para referirnos al amplio e indefinido concepto del paradigma cultural vigente en el mundo occidental contemporáneo y aparecerán en este capítulo en cursiva y en mayúscula. Aún así, más adelante se explicarán los matices que los distinguen.

ha venido llamando también *Posmodernismo*. La voz *Posmodernismo* ha sido propuesta igualmente por algunos autores desde una perspectiva histórico-cultural para referirse a la época que sigue al modernismo europeo vigente en occidente hasta principios del siglo XX. En cualquier caso, en ocasiones tomaremos la palabra *Posmodernidad* en sentido amplio y en otras, *Posmodernismo* para referirnos específicamente al fenómeno cultural del paradigma posmoderno.

### 3. 1. Caracterización general de la *Posmodernidad*

Una visión panorámica tanto del origen del término como de las aportaciones de los teóricos de la *Posmodernidad* servirá al objetivo del presente trabajo. No debemos olvidar, sin embargo, que

no existe una definición de posmodernismo de general aceptación, ni un criterio unánime respecto al momento en el que se produce el advenimiento de éste en el ámbito de la cultura contemporánea, o de las relaciones entre modernidad y posmodernidad, planteadas en términos de continuidad o de ruptura<sup>78</sup>.

La *Posmodernidad* entendida como época histórica aparece por primera vez en la obra del historiador británico Arnold Toynbee (1889-1975) *A Study of History*<sup>79</sup>, publicada entre 1931 y 1964. Toynbee, en esta extensa obra que ocupa varios volúmenes, divide en cuatro las distintas eras de la historia de Occidente: la Edad Oscura (675-1075), la Edad Media (1075-1475), la Edad Moderna (1475-1875) y la Edad Post-Moderna (1875-?). La Edad Moderna viene caracterizada por la estabilidad social, el racionalismo, el progreso y la clase media burguesa. La Edad *Post-Moderna* significó en cambio una ruptura con la Edad Moderna precedente y trajo consigo turbulencias sociales, revoluciones y guerras; en general, la *post-modernidad* significó la aparición de la anarquía y el relativismo en lo epistemológico y moral desembocando en el colapso del racionalismo de la Ilustración. Para Toynbee *post-moderno* es un concepto negativo que denota regresión en cuanto que constituyó una pérdida de los valores tradicionales, de las certezas y las estabildades sobre las que se asentaba la sociedad y la cultura de los siglos anteriores<sup>80</sup>.

No obstante, la primera vez que se usó la voz inglesa *postmodern* fue en el año 1870 por el artista británico John Watkins Chapman. La utilizó para referirse a la corriente pictórica que intentaba superar las limitaciones expresivas del impresionismo sin recaer en el convencionalismo de la pintura académica, pero el término no se extendió.

---

<sup>78</sup> OREJAS, Francisco G.: *La metaficción en la novela contemporánea*, Arco/Libros, Madrid, 2010, pág. 152.

<sup>79</sup> Cfr. TOYNBEE, Arnold Joseph: *A Study of History*, Oxford University Press, Londres, 1934-1961; trad. esp. Luis Alberto Bixio: *Estudio de la Historia*, Alianza, Madrid, 1975.

<sup>80</sup> Cfr. QUEVEDO, Amalia: *De Foucault a Derrida*, Eunsa, Pamplona, 2001.

Casi un siglo después, en 1979, François Lyotard publicó su obra *La condición posmoderna*, donde fijó y popularizó el término *posmoderno* tal como lo entiende de modo genérico actualmente la crítica y al que nos referiremos a lo largo de este trabajo.

Cuando Lyotard habla de «condición posmoderna» no se refiere del todo a formas de expresión artísticas concretas, sino a la revolución producida en el siglo XX en la que “el saber cambia de estatuto, al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada posindustrial”<sup>81</sup>. La cuestión de la *Posmodernidad* como paradigma cultural en una nueva sociedad industrial avanzada, ha resultado polémica “como ocurre siempre con los conceptos cuyo campo histórico-semántico no ha sido fijado o lo ha sido de forma imprecisa, vaga e insuficiente”<sup>82</sup>. Para Jürgen Habermas, *Posmodernidad* y *Posmodernismo* son, en realidad, fetiches significantes de significado inconcreto. Del mismo modo Hal Foster se cuestiona si existe el Posmodernismo y su misma naturaleza. Y teóricos como Douglas Crimpp, Frampton, Frederic Jameson, J. F. Lyotard, David Harvey, Craig Owens, David Lyon y otros han tratado de dar respuesta desde ópticas diversas y, en no pocas ocasiones, adversas<sup>83</sup>.

En definitiva, no hay consenso que permita definir la *Posmodernidad* en una sola línea de interpretación. Aún así, siguiendo el estudio de Vance Robert Holloway titulado *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967 –1995)*<sup>84</sup>, publicado en 1999, las distintas propuestas teóricas sobre la naturaleza de lo que él llama *posmodernismo* se podrían esquematizar en dos posturas teóricas. Por un lado, autores como Jean François Lyotard, Fredric Jameson, Ihab Hassan y otros<sup>85</sup> proponen la *Posmodernidad* como un paradigma situado a nivel global que incluye fenómenos tanto culturales y sociales como vitales; por otro lado, teóricos como John Barth, Umberto Eco, Charles Jencks, Linda Hutcheon y Brian McHale se inclinan más hacia una descripción de la *Posmodernidad* desde un punto de vista crítico-literario como consecuencia de las obras producidas en los últimos cincuenta años.

### **3. 2. La Posmodernidad como paradigma**

La primera visión mencionada sobre la *Posmodernidad*, entendida como paradigma global de la sociedad occidental contemporánea, se orienta hacia una crítica de carácter

---

<sup>81</sup> LYOTARD, Jean-Francois en TORRE, Esteban: *Visión de la realidad y relativismo posmoderno (Perspectiva teórico-literaria)*, Arco/Libros, Madrid, 2010, pág. 49.

<sup>82</sup> OREJAS, Francisco G.: *Ob. cit.*, pág. 150.

<sup>83</sup> Cfr. OREJAS, Francisco G.: *Ob. cit.*, pág. 150.

<sup>84</sup> Cfr. HOLLOWAY, Vance Robert: *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967–1995)*, Fundamentos, Madrid, 1999.

<sup>85</sup> Cfr. Jean BAUDRILLARD, Andreas HUYSEN, James MACFARLANE, Matei CALISNESCU.

filosófico y abarca las más variadas manifestaciones del espíritu humano. Ihab Hassan, Jean François Lyotard y Fredric Jameson son algunos de los comentaristas de la *Posmodernidad* y aún con sus claras diferencias conceptuales, comparten la idea de Posmodernidad cultural como algo fragmentado y antilógico. Estos dos rasgos son los más comentados entre los autores de la *Posmodernidad*. Es interesante observar que los constructores de la noción *Posmodernidad* no son meros espectadores que filosofan sobre lo acaecido en la sociedad y en la cultura, sino que son en parte también constructores teóricos del mismo paradigma que comentan. De ahí que con sus obras marcaron la percepción de la cultura misma y dejaron abiertos caminos epistemológicos por los que transitarán posteriormente intelectuales y artistas del entrado siglo XXI.

Jean François Lyotard en su citada obra *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979) expone su pensamiento principal sobre la *Posmodernidad* que percibe como una subversión contra la sociedad moderna, que ve como fruto del capitalismo, del materialismo, del sistema racionalista y positivista, así como de una lógica binomial que ensalza valores absolutos como el bien y el mal o la verdad frente a la mentira. La reacción contra esa modernidad es lo que da lugar a la actitud posmoderna. La *Posmodernidad* es pues, según Lyotard, “el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX”<sup>86</sup>.

En *Answering the Question: What is Postmodernism?* (1992) plantea la cuestión en dos etapas: una primera localizada a finales del siglo XIX coincidente con el declive de la modernidad y otra etapa posterior caracterizada por un cuestionamiento de lo que él denomina «*master narratives*», en español «*fábulas maestras*», «*grandes relatos*» o «*metarelatos*».

Con la expresión «*master narratives*» se refiere a los valores ideológicos que subyacen en teorías o creencias que Lyotard reduce a iteraciones narrativas sin validez real. Serían «*fábulas maestras*», por ejemplo, la emancipación de la humanidad a través de la de los obreros (Marx), la creación de la riqueza (Adam Smith), la evolución de la vida (Darwin), la dominación de lo inconsciente (Freud), etc. Lyotard considera que el descenso y caída de los «*grandes relatos*» modernos es inevitable en virtud del cambio operado en el conocimiento mismo y señala como rasgos de la «*condición postmoderna*» el escepticismo y la incredulidad frente a todos los «*metarelatos*» mencionados. Del mismo modo considera también como «*fábulas maestras*»: la unidad del sujeto humano, la evolución social hacia un

---

<sup>86</sup> LYOTARD, Jean-Francois: *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 2004, pág. 9.

estado más utópico, la primacía de la razón, la eficacia y objetividad de las ciencias, la utilidad del progreso tecnológico, la justicia ilustrada de la gobernación democrática. Estas ideas son, a su parecer, verdades supuestamente universales, últimas o absolutas, y empleadas para legitimar proyectos políticos o científicos.

Por otro lado, Ihab Hassan en obras como. *POSTmodernISM. A Paracritical Bibliografy* (1971) concibe el *Posmodernismo* como una amplia reacción y una alternativa a los postulados de la modernidad cultural. Esta subversión se aprecia en el arte y en la literatura antirracionalista del siglo XX. Señala como notas propias de la *Posmodernidad* la evolución y el dominio de la tecnología, el urbanismo, el experimentalismo, la deshumanización, la actitud de desentendimiento social asociándolo a lo inconcebible y anárquico. Y del mismo modo que la mayoría de sus propulsores, resiste el concepto a una posible definición y periodicidad y critica el sinsentido de denominar *Posmoderna* una época concreta, pues “no es que una cortina de hierro o una muralla china separe el modernismo del posmodernismo, porque la historia es un palimpsesto y la cultura es permeable al tiempo pasado, tiempo presente y tiempo futuro”<sup>87</sup>. Con estas palabras legitima la idea de hallar en las creaciones vanguardistas incoaciones de lo que posteriormente serán los rasgos definitorios de la *Posmodernidad* cultural.

Fredric Jameson en *Posmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*<sup>88</sup> instala el *posmodernismo* en la época posterior al modernismo y opina que tuvo su apogeo en los años sesenta en adelante. Según él, se trata de una crisis cuya causa se encuentra en el creciente mercantilismo cultural fruto del sistema capitalista hegemónico. Es por tanto una corriente negativa, antiutópica y antihistórica, que contribuyó a la supresión de los límites entre el arte culto y elitista del modernismo, y lo comercial y masivo de la posmodernidad emergente, triunfando lo superficial y el «simulacro»<sup>89</sup>. La fragmentación y la intertextualidad de las creaciones, así como su interpretación lúdica y gratuita, tienen como resultado el llamado «pastiche», donde se entremezclan elementos dispares en un mismo contexto artístico.

Ciertamente entre los años sesenta y setenta, aparecen formas de expresión cultural que reciben el calificativo de *postmoderno*: el arte pop –*pop art*–, la cultura del cine, los *happenings*, los conciertos de *rock*. Se trata de la llamada «cultura de masas». Se borra, de este modo, la distinción entre arte de élite y arte popular y se disuelve la frontera entre el

---

<sup>87</sup> HASSAN, Ihab en HOLLOWAY, Vance Robert: *Ob. cit.*, pág. 42.

<sup>88</sup> Cfr. JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.

<sup>89</sup> Término usado también por Jean BAUDRILLARD.

crítico y el aficionado, entre el artista y el público. Asimismo se acaba declarando la muerte a los valores tradicionales, al humanismo y al racionalismo.

En general, el fenómeno cultural aparecido en el último cuarto del siglo XX, denominado *Posmodernismo*, comparte con la *Vanguardia* la idea de subversión o reacción contra lo vigente y lo precedente. En la *vanguardia*, sin embargo, este se restringe a las artes, pues era una renuncia explícita y beligerante hacia los modelos estéticos decimonónicos. La subversión posmoderna de los años setenta en adelante es más bien de carácter global y encuentra resonancias en las distintas manifestaciones socioculturales del mundo occidental y no sólo en el arte. Los teóricos de la Posmodernidad lo describen como un movimiento que descifra lo subversivo de la amplia producción humana inmediatamente contemporánea, pero no es un ataque frontal, sino más bien una respuesta de inconformidad existencial a los frutos de la *Posmodernidad* y a sus estructuras –el capitalismo, el materialismo, el urbanismo, etc–. Por tanto, “la resistencia a la acepción periódica, la anarquía implícita, la postura opositora e irracional, en combinación con lo no determinado y lo inconcebible”<sup>90</sup> propios de Hassan y Lyotard no tienen un carácter contestatario ni una voluntad de polémica contra lo precedente, sino es una actitud que responde a la inercia de un descontento existencial.

Umberto Eco en sus aportaciones críticas sobre el tema, señala que el *Vanguardismo* como corriente artística, supuso una ruptura voluntaria con el pasado, mientras que el *Posmodernismo* toma lo anterior pero tamizado por un sentido más irónico<sup>91</sup>.

### **3.3. La *Posmodernidad* en el arte**

En cuanto a la segunda concepción de *Posmodernidad* restringida fundamentalmente a las artes plásticas, a la literatura y a la arquitectura a partir de los años sesenta, encontramos a teóricos como Umberto Eco, John Barth, Charles Jencks, Linda Hutcheon y Brian McHale, que se atienen casi exclusivamente a la producción artística de la época, aunque en ocasiones enlazan con ideologías globales interseccionando con algunos de los nombres mencionados en el apartado anterior.

En 1984 el filósofo y crítico de arte estadounidense Arthur Coleman Danto<sup>92</sup> afirmó que el *arte ha muerto* y que sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad. Más tarde en otro de sus escritos diluye las fronteras que separan los objetos no artísticos de los artísticos y propugna una teoría legitimadora del *todo vale*. “No hay nada que marque una

---

<sup>90</sup> HOLLOWAY, Vance Robert: *Ob. cit.*, pág. 43.

<sup>91</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 43.

<sup>92</sup> Cfr. COLEMAN DANTO en TORRES, Esteban: *Ob. cit.* pág. 116.

diferencia visible entre Brillo Box de Andy Warhol y las cajas de Brillo de los supermercados”, de manera que “cualquier cosa podría ser obra de arte”<sup>93</sup>. Críticos como Nelson Goodman, Genette o George Dickie propugnan una teoría del arte relativista, donde todo vale en el arte. En el fondo afirman que lo que hace de un objeto una obra de arte no son sus cualidades inherentes y específicas, sino el reconocimiento por parte de los que integran la institución «arte»: lo verdaderamente decisivo es el juicio de las galerías, los museos y los críticos. Se difumina de este modo el concepto de valor artístico y es sustituido por el del poder institucional.<sup>94</sup> Clara prueba de esto lo dan artistas como Andy Warhol, la figura más destacada del *pop art* que en 1964 expuso sus *Brillos Boxes* (latas de estropajo jabonoso) en la galería Stable de Nueva York. Del mismo modo, otro artista Damien Hirst expuso una obra que constituía la pieza central de una exposición en la lujosa galería neoyorquina de Mayfair y cuyo precio de venta se estimaba en cientos de miles de libras esterlinas. La obra compuesta de tazas de café medio llenas, ceniceros con colillas de cigarro, botellas de cerveza vacías, envoltorios de caramelos y papeles de periódicos esparcidos por el suelo, fue objeto de crítica cuando en 2001 el encargado de la limpieza tiró todo a la basura por error. Por último, y como expresión más genuina de lo que exponemos, presentamos a Piero Manzoni que en 1961 presentó en la galería Pescetto de Albisola Marina, una pequeña ciudad de la región de Liguria (Italia), noventa latas tituladas en cuatro idiomas: *Merda d'artista*, *Merde d'artiste*, *Artist's shit*, *Kunstlerscheiße*. Se vendieron a gran precio y más adelante alcanzaron una cotización mayor. Algunas de esas latas se encuentran hoy repartidas por decenas de museos entre ellos el *Museum of Modern Art* de Nueva York, la *Tate Gallery* de Londres y el *Centre Georges Pompidou* de París. Más adelante daría a conocer su “Aliento de artista” en globos inflados por él mismo y otras obras del estilo<sup>95</sup>.

En el capítulo anterior se exponía la nueva visión del arte aparecida en los años veinte teorizada por Ortega. La percepción del arte casi medio siglo después se aleja de toda preceptiva por su fuerte carácter ecléctico que da cabida a todo. Como señala Holloway en su estudio ya mencionado el *Posmodernismo* rechaza todos los dogmas, se resiste a cualquier definición. Lo que impera es la ausencia de normas estéticas y se entroniza ahora el patrón individual como única medida en la creación y en la recepción<sup>96</sup>. De modo

---

<sup>93</sup> COLEMAN DANTO, Arthur: *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999, pág. 35.

<sup>94</sup> Cfr. TORRE, Esteban: *Ob. cit.*, pág. 117.

<sup>95</sup> Cfr. TORRE, Esteban: *Ob. cit.*, pág. 112.

<sup>96</sup> Cfr. RICO en HOLLOWAY, Vance Robert: *Ob. cit.*, pág. 61.



genérico la crítica concibe la actitud posmoderna como una tendencia anárquica en la que “todo vale”.

Charles Jencks identifica siete etapas de la evolución del término. Nos interesa la cuarta, asociada al pluralismo y al eclecticismo que, según él, son dos rasgos fundamentales del *fenómeno posmoderno* aparecido en los años sesenta en adelante. Se trata de un pluralismo capaz de asimilar aspectos de la actualidad cultural y de periodos pasados combinándolos de manera aceptable y abierto a un amplio público.

Umberto Eco afirma que el eclecticismo atribuido propiamente a la corriente posmoderna, habría de afrontarse como una cuestión de carácter diacrónico, pues el concepto *bon á tout faire* es una categoría ideal que también se manifiesta en otros momentos de la historia de la cultura<sup>97</sup>. Ciertamente en las creaciones artísticas de los años veinte, aun con sus notas de alejamiento de la realidad, de preeminencia de la idea, de fragmentación expresiva y de exaltación del valor en sí de la palabra, encontramos ya ese eclecticismo. Aunque no formulado teóricamente, sí que se halla presente en los distintos *ismos* que se presentaban a sí mismos como arte alternativo y absolutamente anárquico en sus formas y temas. En los estudios de las producciones de la época vanguardista se suele resaltar el carácter subversivo con respecto a épocas anteriores, pero si lo comparamos con la corriente posmoderna, vemos que en aquellas ya se incoan el pluralismo, la heterogeneidad, el eclecticismo, el anarquismo, la asimilación, el relativismo, lo irracional, lo anticonvencional, lo subversivo, lo antiabsoluto, lo caótico, la contradicción, lo antilógico, el experimentalismo, la ironía, lo indeterminado, lo sublime, lo inconcebible, el simulacro, la antiutopía, la antimimesis, la superficialidad, etc, todos rasgos propiamente atribuidos a la *Posmodernidad*.

### **3.4. Manifestaciones de la *Posmodernidad* en la narrativa española**

Acercándonos más hacia el terreno de lo lingüístico y lo narrativo encontramos en la descripción de los fenómenos posmodernos conceptos como la intertextualidad, la metaficción, la fragmentación, el perspectivismo, la autorreferencialidad, el pastiche, el palimpsesto, etc. Al igual que Umberto Eco, existen otros autores, que prefieren dar a estos conceptos una visión diacrónica, pues afirman que se trata de conceptos aplicables a otros momentos de la ficción narrativa.

Un ejemplo es Francisco Orejas en su estudio *La metaficción en la novela española contemporánea* (2010), donde plantea que aunque el punto de arranque de la metaficción

---

<sup>97</sup> Cfr. HOLLOWAY, Vance Robert: *Ob. cit.*, pág. 50.

literaria suele situarse en los años sesenta del siglo XX, no puede decirse que sea un rasgo exclusivo de la narrativa contemporánea. Sí que deduce que ciertos textos metaficticios poseen un carácter fragmentario y comparten los rasgos de discontinuidad, dispersión, ruptura de códigos, provisionalidad, ambivalencia y desorden que parecen caracterizar el posmodernismo<sup>98</sup>.

Tanto el eclecticismo narrativo de contenido caótico e irracional así como la crítica a la falta de seriedad y a la ausencia de compromiso social de los cometidos experimentales tan propiamente posmoderno, se pueden aplicar al surrealismo, al dadaísmo y a otros *ismos*, donde igualmente predominaban la diversión y la ligereza, consideradas por algunos críticos como aspecto esencial del Posmodernismo<sup>99</sup>. No nos resulta difícil ratificar lo dicho en la narrativa vanguardista con relatos cortos como *Se reciben bahías* (1931) de Rafael Alberti, *El solitario* (1933) de Vicente Aleixandre, *Fábula verde* (1930) de Max Aub, *¿A dónde va Vicente?* (1933) de José Bergamín, *El indolente* (1926) de Luis Cernuda, *El desorientado* (1929) de Juan José Domenchina, *Bi o el edificio en humo* (1924) de Antonio Espina, *El paseo de Buster Keaton* (1928) de Federico García Lorca, *La pobre muñeca rusa* (1918) de Ramón Gómez de la Serna, *Walkyria* (1933) de Benjamín Jarnés y otras tantas narraciones de la Vanguardia hispana. Se podría aplicar a cada uno de los relatos mencionados lo afirmado de la Posmodernidad literaria, cuando se la describe como una narrativa hermética, anárquica y experimental que enfatiza el lenguaje y las posibilidades de expresión por encima de las convenciones realistas de la representación artística.

En contraste con los comentarios de los críticos que asocian el *Posmodernismo* con la expresión irracional, la fragmentación, el rechazo de la versomilitud y el predominio de la expresión innovadora, hay un nutrido grupo de estudiosos que perciben la *Posmodernidad* desde otra vertiente, como algo periódico, posterior al modernismo occidental que retoma las convenciones y fórmulas populares y asequibles sin abandonar el relativismo supuesto por la subversión vanguardista<sup>100</sup>. En ellos encontramos también la intertextualidad, la parodia, la escritura autorreferencial y la ironía como elementos propiamente narrativos.

Holloway, en la obra ya mencionada, estudia tanto la producción experimental de finales de los sesenta y principios de los setenta, como la narrativa escrita en la época posfranquista que él denomina propiamente *posmoderna*. En esta última tendencia se vuelve a un estilo de carácter más narrativo y menos experimental, donde la metaficción se mezcla con técnicas realistas. Holloway postula que aunque ambas tendencias han sido calificadas

---

<sup>98</sup> Cfr. OREJAS, Francisco G.: *Ob. cit.*, pág. 595.

<sup>99</sup> Cfr. CONTE, Rafael en HOLLOWAY, Vance Robert: *Ob. cit.*, pág. 61.

<sup>100</sup> Cfr. HOLLOWAY, Vance Robert: *Ob. cit.*, pág. 57.

por la crítica como «manifestaciones del *Posmodernismo*», él lo percibe como una evolución desde el vanguardismo al *Posmodernismo*<sup>101</sup>. Afirma que sería erróneo caracterizar en general la narrativa española del último cuarto del siglo XX como posmodernista en general. Prefiere distinguir entre la narrativa experimental, aparecida en su mayoría en los años sesenta, y setenta y la propiamente posmoderna, que arranca y culmina en la época posfranquista. A nuestro modo de ver, tanto una como otra entran dentro del periodo de la *Posmodernidad*. De ambas igualmente nos interesa entresacar aquellos rasgos que encontramos en la *Vanguardia* literaria de los años veinte. Respecto a la experimentación narrativa de los sesenta, encontramos un punto de conexión con los años veinte, pues se perciben en ese experimentalismo narrativo un vanguardismo excéntrico, en el que el pastiche, la preponderancia del discurso y la subversión de la representación mimética producían una amplia desarticulación de la tradición tanto cultural como retórica<sup>102</sup>.

En cuanto al *Posmodernismo* en boga desde finales de los años ochenta “se relaciona más con una definición basada en una reacción al modernismo occidental literario. Este Posmodernismo incluye el abandono de los extremos experimentales y la renovada incorporación de estrategias narrativas más convencionales”<sup>103</sup>.

En el fondo de lo propiamente posmoderno seguimos encontrando los mismos rasgos de las *Vanguardias* nuevamente aparecidos en la experimentación narrativa y en el *Posmodernismo* literario de finales de siglo XX: el relativismo fruto de la subversión y la puesta en duda de todo, así como un eclecticismo extendido a la mayoría de las producciones literarias.

Dentro de este retorno, las expresiones narrativas se desarrollan de una manera que recalca un relativismo fundamental que no deja de cuestionar cualquier apariencia de estabilidad esencial en la forma narrativa, en la representación de un sujeto humano monádico y en la legitimidad de su ideología e instituciones sociales<sup>104</sup>.

Ejemplos de novela experimental encontramos en autores como Guelbenzu –*El mercurio* (1968) y *Antifaz* (1970)–, Gabriel y Galán –*Punto de referencia* (1972)–, Germán Sánchez Espeso –*Experimento en génesis* (1967)–, Félix de Azúa –*Las lecciones de Jena* (1972)–, Vicente Molina Foix –*Museo provincial de los horrores* (1970)– y Lourdes Ortiz –*Arcángeles* (1986)–. La temática de la novela experimental responde plenamente a estas coordenadas de relativismo y subversión. Se ocupa de protagonistas desilusionados, cuyas

---

<sup>101</sup> Cfr. *Ibid.* pág. 42.

<sup>102</sup> Cfr. *Ibid.* pág. 125.

<sup>103</sup> *Ibid.* pág. 125.

<sup>104</sup> *Ibid.* pág. 125.

vidas carecen de falta de sentido y viven en una permanente crisis existencial. Es una narrativa donde los espacios se alternan entre la metrópolis y la ciudad de provincia, quizás inspirado por *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos, por la ficción de Joyce, o por las novelas del *boom* hispanoamericano como *La ciudad de los perros* (1963) de Vargas Llosa. La complejidad estructural viene dada por el alto grado de fragmentación derivado de la incoherencia textual, las múltiples perspectivas, la innovación retórica y el tratamiento aleatorio del tiempo, además del estilo lúdico y en ocasiones casi esperpéntico, conjugados con juegos tipográficos y sintaxis anticonvencional. La subversión de descripciones y diálogos, así como la liberación de la subconsciencia, la escritura automática, combinación de recursos estilísticos, y la tónica en general del experimentalismo suscita la idea de que la Vanguardia y el *Posmodernismo* propugnado por Lyotard son dos fenómenos en continuidad. Ambas son susceptibles de ser definidas como expresiones anárquicas y herméticas determinadas por una orientación fundamentalmente irracional y en su lectura se puede apreciar las coordenadas propias del arte antirrealista en general<sup>105</sup>.

Como hemos mencionado, Holloway prefiere dejar el término de *narrativa posmodernista* para el movimiento posterior aparecido en la época posfranquista, afirmando que ya en estas producciones aparecen elementos propiamente posmodernos como “el retorno al placer de la fábula con uso de códigos dobles, la ironía, la autoreferencia, la intertextualidad, la síntesis de lo culto y lo popular y el hibridismo genérico”<sup>106</sup>.

Destaca como autores posmodernos a Juan José Millás con *El desorden de tu nombre* (1988) y *La soledad era esto* (1990) y José María Merino con *La orilla oscura* (1985) y la *Novela de Andrés Choz* (1976), pero también presenta como pertenecientes al *Posmodernismo* a autores como Eduardo Mendoza con *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1981); Guelbenzu con *El río de la luna* (1981); Marina Mayoral con *La única libertad* (1982); Álvaro Pombo con *El hijo adoptivo* (1983); y Sánchez Espeso con *En las alas de las mariposas* (1985).

La importancia concedida al eclecticismo y a la intrínseca contradicción subversiva aparecidas en estas obras son signos de la *Posmodernidad* literaria. La subversión genérica de la que venimos hablando consiste en presentar ciertas expectativas y sistema de valores para después descentrarlos y cuestionarlos poniendo en duda toda verdad.

En el fondo de estas novelas se representan los defectos sociales y la crisis existencial del sujeto contemporáneo sometido a una vida azarosa, arbitraria y a menudo absurda. Pero van aún más lejos en

---

<sup>105</sup> Cfr. *Ibid.* pág. 103.

<sup>106</sup> *Ibid.* pág. 103.

su cuestionamiento al incluir subversiones intertextuales, confusiones de elementos populares y cultos (como el uso del contrapunto y el culteranismo), aspectos metaficticios y paródicos y una comprensión esencialmente cervantina de la naturaleza volátil, quebradiza, literaria y ontológicamente inestable del ser humano<sup>107</sup>.

Como hemos visto cabe hablar de *experimentalismo* y *Posmodernismo* –en términos de Holloway– en cuanto tendencias de la última narrativa española, pero hay que hacer notar que en la cada vez más amplia bibliografía sobre la novela española contemporánea se constata una casi unánime coincidencia respecto a la inexistencia de una tendencia dominante. De acuerdo con la opinión más común, no hay patrones, ni modelos, ni cánones de universal o general aceptación. La *Posmodernidad* en su eclecticismo da cabida a la individualidad de cada escritor y en palabras de Rafael Conte “la única tendencia es la falta de tendencia”<sup>108</sup>.

Hasta ahora nos hemos venido refiriendo a la narrativa en general, proponiendo ejemplos extraídos de la novela en la época contemporánea. Pero al igual que sucedió en los años veinte, los géneros cortos de ficción han sido cultivados por numerosos escritores del último cuarto del siglo XX, incluso entre estos han aparecido autores destacados sobre todo como cuentistas. Según Fernando Valls, “el cuento ha vivido en estas tres últimas décadas un período de esplendor como en ningún otro momento de nuestra historia literaria”<sup>109</sup>. Encontramos nombres como Medardo Fraile y Antonio Pereira, Juan Eduardo Zúñiga con *Largo noviembre de Madrid* (1980) y *Flores de plomo* (1999), Álvaro Pombo con *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), José María Merino con sus *Cuentos del reino secreto* (1982) y *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), Luis Mateo Díez con *Brasas de agosto* (1989), Cristina Fernández Cubas con *Mi hermana Elba* (1980) y *Con Agatha en Estambul* (1994), Juan José Millás con *Primavera de luto y otros cuentos* (1992), Enrique Vila-Matas con *Suicidios ejemplares* (1991) e *Hijos sin hijos* (1993) y Javier Marías con *Mientras ellas duermen* (1990) y *Cuando fui mortal* (1996).

Volviendo a la búsqueda de zonas intermedias entre la Vanguardia literaria y el fenómeno posmoderno en la narrativa, es interesante observar que el capítulo dedicado por Holloway a la narrativa de los años setenta, lleva el título de *El Vanguardismo literario*. En él sitúa a algunos novelistas<sup>110</sup> experimentales que en su momento escribieron obras que merecieron el calificativo de vanguardistas.

---

<sup>107</sup> *Ibid.* pág. 124.

<sup>108</sup> CONTE, Rafael en OREJAS, Francisco G.: *Ob. cit.*, pág. 248.

<sup>109</sup> VALLS, Fernando: *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*, Crítica, Barcelona, 2003, pág. 35.

<sup>110</sup> Escritores de los Novísimos junto a miembros de la Generación de los Setenta.

Era tan notable la importancia del experimentalismo en la novela española del final de los sesenta que Martínez Cachero llegó a preguntarse: ¿es que ha llegado la hora de la vanguardia? En parte, eran algunos miembros de la Generación de los Setenta los que justificaban esta interrogación, a raíz del núcleo de las novelas vanguardistas que publicaron entre 1967 y 1972: Félix de Azúa, José Antonio Gabriel y Galán, José María Guelbenzu, Vicente Molina Foix y Germán Sánchez Espeso<sup>111</sup>.

Pero del mismo modo que se habla del espíritu de vanguardia aplicado a creaciones de la Posmodernidad, nos atreveríamos a decir que ocurre el fenómeno inverso. En ocasiones se aplican categorías de la *Posmodernidad* a la *Vanguardia*. Un ejemplo es G. Harvard que escribe un interesante artículo dedicado Jorge Guillén y Pedro Salinas bajo la óptica del perspectivismo de Ortega y Gasset. Es interesante observar el título que concede a la parte de Salinas: *En los linderos de lo postmoderno*<sup>112</sup>. En su exposición trata lo postmoderno como

la indiferencia del status del texto y la frecuencia de las referencias intertextuales; la dimisión en el papel del intelectual como intérprete de la realidad, y la sustitución de la interpretación por el texto en sí; el énfasis en el papel del lector. Dicho de otro modo, destacan en la obra última de Salinas una abundancia de “indeterminancias”: ambigüedad, discontinuidad, ironía, ruptura, que nos permiten asociar algunos de sus textos últimos con una estética muy distinta a la que había usado en su producción anterior<sup>113</sup>.

Según el autor del artículo, estos parámetros serían aplicables a las narraciones de Salinas publicadas en su época del exilio, que fueron *La bomba increíble* (1950), *El desnudo implecable* y *otras narraciones* (1951), pero no serían del todo aplicables a su producción anterior. Respecto a esta afirmación, entendemos que cuando habla de “producción anterior” se refiere exclusivamente a su producción poética, y que deja por tanto fuera de su categorización la única obra narrativa –*Visperas del gozo* (1926)– que escribió antes de las novelas y relatos citados. Por ese motivo, conceptos como ambigüedad, discontinuidad, ironía, ruptura y otros quizás son inaplicables tan sólo a su producción anterior lírica por ser Salinas un poeta de talante neoclasicista con un deje innovador anclado profundamente en la tradición. Mas en lo referente a su narrativa primera, es innegable su conexión intrínseca con la estética subversiva de naturaleza antirealista. Por eso, la aplicación de esos conceptos a aquella primera narrativa de los años veinte, nos sitúa exactamente en el punto donde convergen Posmodernidad y Vanguardismo, pues en los relatos de *Vispera del gozo* encontramos, por ejemplo, aquella discontinuidad argumental, ironía y ruptura de parámetros estilísticos propiamente posmoderno.

---

<sup>111</sup> HOLLOWAY, Vance Robert: *Ob. cit.*, pág. 66.

<sup>112</sup> HARVARD, Robert G.: “Guillén, Salinas and Ortega: Circumstance and perspective”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 60 (1983), en RICO, Francisco: *Ob. cit.*, pág. 218.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pág. 218.

Del mismo modo algunos autores<sup>114</sup> refieren como rasgos esenciales de la prosa de la Generación del 27: la metaficción, la disolución del yo en el discurso, la ruptura de barreras entre la realidad y la ficción. Estos rasgos los hallamos tanto en los relatos cortos enumerados anteriormente, como en tantos otros salidos de las plumas de estos mismos poetas. Es curioso observar la gran diferencia de tono y estilo existente entre la narrativa vanguardista y la lírica neoclásicista producidas por los mismos autores de la Generación del 27, pero no es asunto del presente trabajo desarrollar este tema.

En definitiva, lo que interesa destacar es que la Vanguardia narrativa de los años veinte comparte parámetros posmodernos como el subjetivismo, el interés por el mundo de la conciencia, la originalidad, el arte como exploración, la puesta en duda de los valores permanentes, la fragmentación estilística, la indagación de lenguaje, etc. En la parte analítica nos detendremos en algunos puntos concretos.

### **Bibliografía capítulo 3: LA POSMODERNIDAD**

BALLESTEROS, Jesús: *Posmodernidad: Decadencia o resistencia*, Tecnos, Madrid, 1997.

TORRE, Esteban: *Visión de la realidad y relativismo posmoderno (Perspectiva teórico-literaria)*, Arco/Libros, Madrid, 2010.

HOLLOWAY, Vance Robert: *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967–1995)*, Fundamentos, Madrid, 1999.

QUEVEDO, Amalia: *De Foucault a Derrida*, Eunsa, Pamplona, 2001.

OREJAS, Francisco G.: *La metaficción en la novela contemporánea*, Arco/Libros, Madrid, 2010.

RICO, Francisco: *Historia y crítica de la Literatura Española 7/1, Época Contemporánea: 1914-1939*, Primer Suplemento, Agustín Sánchez Vidal, Ed. Crítica, Barcelona, 2003.

VALLS, Fernando: *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*, Crítica, Barcelona, 2003.

LYOTARD, Jean-Francois: *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 2004.

JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.

COLEMAN DANTO, Arthur: *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

---

<sup>114</sup> RICO, Francisco: *Ob. cit.*, capítulo: “Prosa y teatro de la generación del 27”, Francisco Javier Blasco y Ricardo de la Fuente.

## CAPÍTULO 4. 1.

### LA NARRATIVA DE *VÍSPERAS DEL GOZO* (1926) DE PEDRO SALINAS.

#### 4. 1. PRESUPUESTOS NARRATOLÓGICOS: *ACCIÓN*, *RELATO* Y *DISCURSO*.

El punto de partida para un análisis de tipo narratológico es la consideración de los relatos de *Visperas del gozo* como textos de naturaleza narrativa, es decir, representaciones semióticas de una serie de acontecimientos<sup>115</sup>. Dada su naturaleza, hemos de emplear un método de análisis narratológico que permita descifrar su estructura de modo que se puedan delimitar los distintos niveles narrativos –*acción*, *relato* y *discurso*–. Tomando como base esta observación, se podrá postular en qué consistió a nivel estructural, la narrativa contemporánea respecto a la anterior, así como podremos observar los puntos de

---

<sup>115</sup> GARCÍA LANDA, José Ángel: *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998, pág. 19.



intersección entre *Vanguardia* y *Posmodernidad*. La tripartición de los niveles del texto literario en *acción*, *relato* y *discurso*<sup>116</sup>, llevada a cabo por José Ángel García Landa en su estudio *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa (1998)* será el cauce teórico y metodológico que siga el estudio de los relatos de *Visperas del gozo*.

El objetivo de este capítulo es mostrar que las transformaciones sufridas en la narrativa de *Vanguardia* y que ya se anunciaban en las creaciones de principios de siglo, no fueron de orden superficial o meramente estilístico, sino que fueron a nivel estructural. El abandono de los cánones mimético-realistas no fue una simple evolución de temas, de puntos de vista o de modos narrativos como se había producido en cada cambio de corriente o tendencia en épocas precedentes. La narrativa contemporánea significó una modificación del núcleo de la estructura clásica en la que la *acción* era el eje principal sobre el que se fundaba la ficción narrativa. En el siglo XX el *relato* y el *discurso* desplazan a la *acción* y pasan a ocupar el preeminente lugar que hasta entonces la *acción* había ocupado. Para explicar este proceso, acudiremos primeramente a la tripartición *acción-relato-discurso* expuesta por García Landa en la obra mencionada; luego explicaremos el concepto de *acción* y de *mimesis* elaborado por Aristóteles constituyendo el modelo clásico del relato hasta finales del siglo XIX. Finalmente ilustraremos lo expuesto con algunos ejemplos de *Visperas del gozo* que nos permitirán entender este desplazamiento de la *acción*.

La *acción* en cuanto que *organizada* en el *discurso* narrativo –dando lugar a lo que venimos llamando *relato*–, será de capital importancia en el tratamiento y análisis del tiempo narrativo que más adelante veremos.

#### **4. 1. 1. La tripartición *acción, relato y discurso*.**

Empezamos con una breve exposición de la tripartición *acción-relato-discurso* llevada a cabo por García Landa en su obra, donde realiza un estudio de las propuestas narratológicas más relevantes aparecidas a lo largo de la historia de la teoría de la literatura y recientemente en la disciplina narratológica. Arranca con los conceptos de *acción* y *mimesis* de Aristóteles, para mostrar más tarde las perspectivas propias del formalismo ruso, de la crítica anglonorteamericana y del estructuralismo. La obra pretende hacer una crítica y una aclaración de las distintas aportaciones en los tres niveles narratológicos –*acción, relato y discurso*–.

---

<sup>116</sup> Estos tres términos *acción, relato y discurso* aparecerán en cursiva siempre que se use como terminología propiamente narrativa.

De forma genérica define García Landa cada elemento de la tripartición de la siguiente manera: la *acción* es la serie de acontecimientos narrados, el *discurso narrativo* es el proceso semiótico que elabora o transmite la narración y el *relato* es la acción tal como aparece narrada en el *discurso*. De otro modo expresado, el *relato* es la representación narrativa de la *acción*, y el *discurso* es la representación lingüística del *relato*. El *relato* se halla en un terreno intermedio entre la *acción* y el *discurso*. En literatura, el estudio del *relato* es inseparable del *discurso narrativo*. El *relato* es la *acción* en cuanto expuesta por el *discurso*.

La *acción* y el *relato* son elementos no exclusivamente lingüístico-textuales, pues comparten parentesco con otras artes narrativas como el teatro o el cine. “En el caso de la narración literaria ambos niveles, *relato* y *acción*, no son sino abstracciones útiles que realizamos a partir de un nivel de manifestación superficial, que es el texto narrativo”<sup>117</sup>. Lo propiamente literario es el *discurso*, aunque no puede existir discurso narrativo sin *relato* y por tanto sin *acción*. El *relato* es la acción en cuanto que contada, el *discurso* es la expresión textual de la *acción* contada en el *relato*.

Cuando hablamos de análisis del *discurso*, es necesario presuponer la noción de texto como instrumento comunicativo, como estructura verbal que es transmitida por un emisor a un receptor. Por tanto el estudio de este aspecto es de carácter lingüístico. Nuestro trabajo se atenderá a los aspectos del *discurso* relacionados con la comunicación de los niveles inferiores –a la *acción* y al *relato*–, pasando por alto el estudio del *discurso* desde otras perspectivas que a la vez lo subdividen en niveles como el fonético, el fonológico, morfológico, sintáctico, semántico, etc.

Volviendo a la definición de la narración como “representación semiótica de una serie de acontecimientos”<sup>118</sup>, encontramos dos niveles de análisis: el de los acontecimientos o hechos y el de su representación semiótica. La primera equivaldría a la *acción*, y la segunda, al *discurso* narrativo. Hemos introducido un tercer nivel siguiendo a García Landa, el *relato*, pues como ya señalamos el *discurso* narrativo no se limita a transmitir la *acción*, y el *relato* sería la *acción* plasmada, expresada, organizada en el *discurso*.

Usamos estos tres verbos – *plasmear*, *expresar*, *organizar*– con una intención: *plasmear* quiere decir que la *acción* aparece en el discurso lingüístico del mismo modo en que una realidad queda en una obra de arte cualquiera; *expresar* pretende resaltar el carácter extensivo de un relato que manifiesta no sólo una acción u hecho, sino la intención de un

---

<sup>117</sup> GARCÍA LANDA, José Ángel: .*Ob. cit.*, pág. 213.

<sup>118</sup> Cfr. *Ibid.* pág. 19.

escritor que plasma en su obra algo más que un mero acontecer; *organizar*, porque la *acción* en la lógica del mundo objetivo posee una ley de causalidad que la ordena desde dentro, pero en cuanto aparece en el *relato*, el orden corresponde necesariamente a la linealidad del tiempo objetivo: de ahí, por ejemplo, que un relato pueda comenzar en puntos distintos al del comienzo de la acción que pretende narrar.

Una vez realizada la distinción acción, relato y discurso, pasamos a explicar algunos conceptos de Aristóteles que nos ayudará a comprender mejor la función de cada nivel de la estructura narrativa.

#### **4. 1. 2. La acción en Aristóteles.**

Aristóteles en *Poética*<sup>119</sup> exponía su teoría sobre la *mimesis* (imitación) considerando la obra de arte como una significación semiótica que remite a un referente; aun así, la obra no actúa como una simple representación más o menos exacta de un objeto, sino que es configuradora de una nueva realidad artística. En el caso de la literatura la imitación se realiza por medio de palabras. También distingue entre «géneros de acción» o «narrativos» –en cuanto se narra una acción verbalmente y no dramáticamente– incluyendo en ese género la épica y la tragedia, y «géneros sin acción», donde incluye a la lírica. El *mythos* (argumento) lo aplica sólo a los llamados «géneros de acción», donde se valora la acción en cuanto movimiento narrativo por encima de los elementos formales de la obra. Este elemento –el *mythos* o argumento– se acota al arte narrativo, tratándose de estructuras complejas que no se hallan en las artes estáticas o descriptivas. En Aristóteles la trama o argumento es la reproducción imitativa de las acciones, pues es la disposición que el autor da al acontecimiento contado, es decir, el modo peculiar en que se cuenta la acción. La acción inventada debería ser verosímil por su semejanza con las acciones reales, por ser reflejo de la unidad de acción intrínseca que se da en las acciones reales.

Sin entrar en el debate sobre la precisión de los términos aristotélicos y sus aplicaciones a categorías narratológicas contemporáneas, cabe entender la exposición sobre la *mimesis* –imitación– y el *mythos* –argumento– en relación a una concepción realista de la obra narrativa, en cuanto que relata una historia cuyas coordenadas espacio-temporales se hayan inscritas en la lógica casual del mundo objetivo.

Incluso aunque la invención llegue a ser de gran originalidad, los parámetros espacio-temporales se acomodan a los estándares o se salen de ellos, pero siempre hacen acto de presencia por su estar representados tal cual son –en las corrientes de corte realista– o por su abstención –en lo fantástico–.

---

<sup>119</sup> ARISTÓTELES: *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

De lo dicho se deduce que los tiempos, en cuanto a la ordenación de los acontecimientos relatados, según la teoría clásica se mueven en la linealidad que rige los tiempos en el mundo objetivo: pasado, presente y futuro. Cuanto más fidelidad guarde una historia contada a este esquema del tiempo real ontológico, más representará el ideal de mimesis. En cuanto el modo de narrarse se vaya alejando o juegue con los tiempos, la mimesis adquirirá notas peculiares y se desglosará en distintas corrientes literarias, pero siempre guardarán entre ellas el común denominador de expresar acciones, que reales o no, llevan la estructura de la realidad objetiva. El tiempo del relato clásico posee, pues una lógica de funcionamiento que coincide en gran parte con la que aplicamos a la comprensión de la vida real; a menos naturalmente que el texto instituya unas leyes propias de un universo imaginario – como los viajes al futuro o *Alicia en el país de las Maravillas*-<sup>120</sup>. En este punto hemos de indicar que el relato contemporáneo con respecto al clásico utiliza los mismos recursos temporales de anacronías o desfases temporales pero otro signo, pero esto lo veremos más adelante.

Aplicando los distintos niveles estructurales a relatos inscritos en la tradición narratológica que arranca de Aristóteles, observamos que en cualquier narración clásica lo acontecido tiene aún su papel primordial. Pongamos, por ejemplo, el relato *Adiós, Cordera* de Leopoldo Alas, *Clarín*. En él encontramos una *acción*, en cuanto serie de acontecimientos, que podría resumirse de la siguiente manera: unos niños cuidan de su vaca llamada Cordera en un valle de tierras gallegas. En este entorno rural, la aparición del ferrocarril y de otros elementos de la civilización moderna supone una conmoción en la apacible vida de campo. Los niños van observando los cambios que se van produciendo hasta que al final ven cómo se llevan a su vaca en uno de los ferrocarriles camino al matadero. Si ponemos nuestra mirada en la narración en cuanto al nivel del *relato* observamos que el orden al narrar la historia de mano de un narrador omnisciente se atiene a la linealidad objetiva de la acción contada respetando la lógica causal de los acontecimientos. Finalmente en el nivel del *discurso* encontramos recursos literarios que dan el tono irónico, melancólico de la elegía rural. En definitiva, la *acción* es el fundamento de la estructura narrativa de este relato, como de otros tanto cuentos clásicos y folclóricos, así como de relatos cortos de tradición mimético-realista.

Siguiendo la teoría clásica se puede afirmar que toda ficción narrativa se funda en una *acción*, entendida como una serie de acontecimientos o hechos narrados, aunque sea simple o aunque pretenda salir de los moldes trazados por Aristóteles sobre el *mythos*

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, pág. 134.

(argumento). Para que un texto sea narrativo ha de contar algo, aun elemental o aunque la misma *acción* ocupe un lugar secundario como veremos que sucede con frecuencia en la narrativa contemporánea. Incluso a veces se narra una ausencia de *acción* y se presenta una visión o un recuerdo o cualquier cosa, que por el hecho de ser contada, ya se convierte en una narración. Si un texto literario no relata una serie de acontecimientos o un hecho, no será ficción narrativa y habrá que situarlo en otro tipo de prosa. Pero éste no es el lugar para establecer otras modalidades de prosa literaria fuera de la narrativa de ficción que ahora nos ocupa.

#### **4. 1. c. La *acción* en el relato contemporáneo.**

La renovación narrativa iniciada a principios de siglo XX y desarrollada posteriormente a lo largo de décadas nos muestra una serie de cambios en las técnicas, en las temáticas, en la focalización, en el tratamiento de los personajes, etc. Pero si nos atenemos a la esencia del cambio, percibiremos que la sustancia de esta transformación se halla en los pilares de la misma estructura narrativa. De modo genérico podemos adelantar que la transformación consistió en un traslado del eje de la narración: la *acción* deja de ser el núcleo de la estructura narrativa, y en su lugar se situará el *relato* y su correlativo textual, el *discurso*. La narrativa contemporánea supuso una modificación del núcleo de la estructura clásica. En la estructura clásica la *acción* era el eje principal sobre el que se fundaba la ficción narrativa; en la contemporánea será el relato.

En la extensa producción narrativa anterior a la época contemporánea, la *acción* siempre había ocupado un lugar primordial en cuanto objeto narrativo. Interesaba la historia contada en sí, y las técnicas utilizadas procuraban mostrar lo narrado con la lógica intrínseca del mundo objetivo. El objeto, por tanto, de aquellas producciones era la misma existencia con sus leyes, aunque naturalmente expresado mediante unas formas subjetivas mediatizadas por la época, el país, la cultura, la sociedad. Estas obras de tradición mimético-realista se adecúan a la preceptiva aristotélica sobre la mimesis, pues su fundamento residía básicamente en una narrativa donde lo importante era la serie de acontecimientos relatados, y no el mismo narrar. Con el avanzar del tiempo, el punto de mira abandona el interés por expresar acontecimientos en sí, y va trasladando su objetivo hacia la forma, introduciendo nuevas técnicas, otras focalizaciones, pero siempre dirigidos por el eje principal de la ficción narrativa: la *acción*.

Esta situación cambia cuando a principios de siglo XX aparecen obras narrativas donde la *acción* o lo que se cuenta dejan de tener un papel principal y constitutivo. Son

narraciones que abandonan la coordenadas externas del mundo real para crear las suyas propias. Y no se trata tan sólo de un subjetivismo llevado al extremo, pues en el subjetivismo de corrientes como el Romanticismo, el Impresionismo y otras, siempre presenta una realidad tamizada por una voz subjetiva, una realidad en una conciencia. La nueva narrativa que comienza con el siglo XX, implica una subversión de la misma materia artística, en cuanto que ya no interesa los objetos y las acciones de la realidad, ni siquiera filtradas por un mundo interior. Lo que comienza a interesar es los procesos interiores mismos plasmados en la literatura.

En la estructura narrativa esto significó que el eje de la ficción narrativa –que en la mimético-realista era la *acción*- se trasladó hacia el *relato*. Se abandona de este modo la supremacía de la *acción*, en cuanto elemento estructurador de una narración, pasando a ser un recurso o un elemento secundario de la obra. Ya no importa lo que se cuenta, sino el enfoque que se da a lo contado. La perspectiva misma es la que decide el modo de estructurar la *acción*. De ahí que afirmemos que el *relato* constituye el elemento central.

Traemos a colación a Ortega y Gasset, que aunque no habló del arte desde el punto de vista de la estructura narrativa, sino desde lo expresado en los fenómenos artísticos del momento, observó el desprendimiento del objeto artístico respecto a la realidad, que denominó “deshumanización” del arte. En narrativa aparece igualmente este fenómeno con manifestaciones como la presencia de los procesos mentales de los personajes, el experimentalismo y la fragmentación expresiva, el interés por la realidad en toda su amplitud y el gusto por lo nimio, el valor concedido a la palabra, el ser un arte para minorías, etc. Pero lo que subyace al insólito modo de narrar de la *Vanguardia* a nivel constitutivo es el transvase del eje de la *acción* como venimos explicando. La configuración de las narraciones se rigen entonces por una nuevas leyes que se han venido denominando de distintos modos o señaladas sencillamente como elementos de la nueva narrativa contemporánea. Lo que decide ahora el núcleo de un relato no es tanto la *acción* como el modo en que esta se narra y se expresa en el discurso narrativo.

“La *acción* se sitúa en un plano secundario, marginal”<sup>121</sup>, como sustento de la estructura textual por el hecho de ser texto narrativo, pero sin el papel fundamental en la construcción del relato total. Se relega por tanto su importancia y queda a modo de elemento constitutivo sin función constituyente.

---

<sup>121</sup> VARA FERRERO, Natalia: *La narrativa de Pedro Salinas: análisis y edición*. Tesis doctoral, Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2008, pág. 154

Por otro lado, si en el arte contemporáneo el objeto del arte se traslada, pues ya no se recrean realidades objetivas exteriores, es natural que no sea relevante si se narran acontecimientos más o menos comunes, de mayor o menos interés artístico. Se comienzan a narrar mundos interiores que obviamente son reflejo de lo real, pues al hombre no le es posible crear realidades absolutamente originales, ya que su inteligencia trabaja sobre la realidad ya existente. Pero lo novedoso es que el escritor compone mundos literarios donde la realidad de lo que cuenta no es lo primordial para entender los textos, sino otros elementos inscritos en la misma realidad del *discurso*.

Aparecen por tanto nuevos conceptos vinculados a la narratividad: la intertextualidad, la metaficción, la fragmentación, el perspectivismo, la autorreferencialidad, el pastiche, el palimpsesto, etc, todos conceptos teorizados en la época de la Posmodernidad, pero ya aplicables a los relatos surgidos en la narrativa vanguardista.

#### **4. 1. 4. Técnicas narratológicas derivadas.**

A nivel de la estructura narrativa hemos descrito el traspaso de epicentro de la *acción* al *relato*. Este fenómeno tiene su correspondencia a nivel de técnicas narratológicas. La primacía del *relato* sobre la *acción* trajo consigo unas técnicas de mayor complejidad estilística que a nuestro modo de ver se comenzaron a usar a principios de siglo y evolucionaron hasta llegar a las nuevas formas literarias de la Posmodernidad. Expondremos aquellas que aparecen ya en los años veinte en *Visperas del gozo* y que conectan con la Posmodernidad literaria.

Un primera consecuencia es que los argumentos, que constituía un elemento central en la cuentística anterior durante el realismo decimonónico, pasa a un segundo plano. No se acentúa el qué se cuenta sino el cómo. En esto se cifra su valor. Los relatos de *Vispera del gozo* poseen una línea temática que aparece condensada en el mismo título. En todos los relatos<sup>122</sup>, se reconstruyen los procesos interiores de personajes masculinos enamorados en una espera, que se modaliza de manera distinta en cada relato. Las tramas de los relatos son muy simples. En «Mundo cerrado» Andrés viaja en tren a buscar a Alicia, una antigua amiga, a su pueblo. En «Entrada en Sevilla» Claudio recorre las calles de Sevilla en un paseo idílico donde la ciudad aparece idealizada. En «Cita de los tres» Ángel va a una iglesia a la hora en que sabe que Matilda también irá. En «Aurora de verdad» Jorge se dirige hacia una cita con Aurora. En «Volverla a ver» un joven piensa en su amada a la que

---

<sup>122</sup> Menos en «Delirio del chopo y el ciprés» que hemos descartado del análisis por su estructura diálogada.

encuentra al final después de tres años sin verla. En «Livia Schubert, incompleta» Melchor repasa sus últimas horas con Livia hasta que la despide en la estación de tren.

Se tratan argumentos minimalistas, casi sin trama, con una intriga insignificante que no la provoca tanto la acción, que se podría decir que es casi nula, sino el modo intenso de narrar la vivencia interior. El contenido argumental se subordina a las técnicas de expresión narrativa. Vemos cómo aún siendo un tema clásico —el amor, la espera, el anhelo por la amada—, lo que varía son las técnicas de composición, que hacen del tema un cuestión enigmática e intelectualmente atractiva.

Otro rasgo que observamos y que se deriva del anterior es la importancia del enfoque. La manera de desarrollar el argumento así como el lugar que ocupa la perspectiva en la construcción del relato tienen preeminencia con respecto a lo narrado; a veces, incluso, la trama es tan secundaria que carece de interés anecdótico, o lo que se narra son situaciones triviales, sin aparente importancia. A diferencia del relato clásico que tenían un argumento bien perfilado y a cuyo desarrollo se subordinaban los demás elementos, el contemporáneo a veces ni siquiera está claro y no se puede describir con nitidez el asunto central.

En «Livia Schubert, incompleta» se narra la vivencia interior de una despedida. El protagonista sabe que la mujer que ama se irá en unas horas, pero lo interesante del relato es la perspectiva interna que muestra la angustia interior del protagonista. Esta primacía del enfoque sobre lo narrado, no sólo aparece en el relato en general, sino que hay detalles que nos muestra el papel predominante de perspectiva como, por ejemplo, cuando Melchor piensa que le gustaría ir a despedir a Livia a la estación pero no se atreve a decírselo:

Estaba aquí escondido, agazapado en el rincón más secreto de mi corazón, el deseo, todo tembloroso, de ir a la estación con Livia, de verla marchar; deseo avergonzado que no se atreverá a asomarse, ni siquiera a los ojos, porque conoce muy bien el horror que ella tiene a las escenas sentimentales y a los gestos definitivos. Y esto es lo insólito, la sorpresa de la despedida: que Livia se entra desenvuelta por mi pecho, llega sedosa y certera, igual que un hurón a esa guarida donde está mi deseo, y cogiendo esa bestezuela tímida y asustada, me la trae en la boca, con los labios, en la palabra, ofreciéndomelo a mí que lo crié, como si fuese un deseo suyo: “Quiero que vengas a la estación”<sup>123</sup>.

El protagonista percibe el resto de la conversación que consta tan sólo de un par de frases que deciden si la acompaña o no a la estación, como mirado a través de una lente que hiperboliza cada gesto de la mujer y sus propias respuestas interiores.

Otra técnica es el uso de tramas paralelas o simultáneas: una exterior que proporcionan la referencia en el mundo objetivo y otra que es la que se desarrolla en el interior del personaje y que se haya fuera de las coordenadas espacio temporales.

---

<sup>123</sup> SALINAS, Pedro: *Narrativa completa*, Barral Editores, Barcelona, 1976, pág. 58.



«Mundo cerrado» muestra esta técnica. Andrés va de viaje en tren a ver a una amiga. Esta sería la historia externa que proporciona las coordenadas objetivas del relato. Pero a la vez se desarrolla otra historia en el interior del personaje que explican el porqué de aquel viaje y que constituyen el núcleo principal del relato. En este fragmento vemos como se interceptan estas dos tramas, pues hace ver que viaja en un tren y a la vez nos hace percibir la centralidad de la trama interior.

Y lanzaba al aire la contradicción, la hacía volar al modo de un humo de cigarrillo impulsado por su aliento en la atmósfera tibia y recatada del vagón, siguiéndola voluptuosamente, invisible, con la vista. ¿Cómo sería Lady Gurney? Ojos pardos, ¿de qué color ahora? Andar suyo, breve, enérgico, y quizá hoy conquistado, cual por un ritmo misterioso y lejano, sólo por ella percibido, a insólitas languideces y ritardanzos. ¿Y la sonrisa de ayer, seca, intermitente, sin misterio, quizá, agrandada, expresiva y honda, clavada siempre en el rostro, disponible a cualquier momento, sin necesidad de acecho y salto, como antes? Aquella evocación de Lady Gurney le causó un súbito malestar<sup>124</sup>.

En este párrafo además vemos un recurso frecuente en Salinas. Consiste en la reconstrucción interior de la amada que suelen constituir una las historias paralelas de algunas de los relatos. Aparece en «Aurora de verdad», donde narra cómo el protagonista se prepara para una cita con una mujer con acciones de la vida ordinaria –se levanta de la cama, desayuna, sale a la calle, etc- y a la vez en su interior va recreando la imagen de la joven como en un mundo paralelo; en «Volverla a ver», sucede algo del estilo, pero esta vez mira por la ventana del hotel el paisaje y en su mente imagina que las letras que componen el nombre de la mujer que ama, aparecen esparcidas por toda la realidad circundante a modo de fijación casi obsesiva. Para un observador exterior, las acciones que realizan estos personajes nunca desvelaría la densidad de mundo interior con que el protagonista vive cada hecho.

Otro rasgo es que lo importante suele residir, no en los grandes hechos o en situaciones aparatosas, sino en los pequeños detalles que abordados con una intencionalidad precisa, se convierten en reveladores de otros sentidos que trascienden a la lógica común.

En «Volverla a ver», al final del relato describe la bajada en ascensor de tres pisos que son los que lo separan de la mujer en la que ha estado pensando durante todo el relato. Cuenta la bajada en un ascensor como si fuera un retroceso en el tiempo.

No tuve que dar más que un paso, adentro. Y la vida comenzó a correr, vertiginosamente al revés. Se deshacía el tiempo, conforme lo atravesaba el ascensor. Al cruzar por cada piso se leían como en una columna de termómetro, las distancia aniquiladas. Los tres años que de Priscilla me separaban al comenzar, eran sólo dos frente al segundo piso, apenas unos meses al cruzar por delante de la esmerilada puerta del entresuelo, y se reducían milagrosamente a semanas, a días, a horas, con rapidez

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, pág. 15.

exactamente paralela a la del descenso, conforme nos acercábamos a tierra. Y cuando, ya abajo, el criado alzó la cortina tendida ante la puerta del salón donde Priscilla esperaba, me encontré con que los tres años de vida en ausencia estaban completamente desvividos y que este día de volverla a ver era, abolición perfecta y sin rastro de los tiempos intermedios, el día mismo que nos despedimos.<sup>125</sup>

La analogía que traza entre la bajada del ascensor y el retroceso en el tiempo nos puede dejar la duda final de si realmente pasaron esos años de verdad o de si fue una pura invención interior del personaje. No se nos desvela el sentido real jugando con los distintos sentidos que despierta un final de ese estilo.

Otra de las expresiones más evidentes de la falta de concordancia entre el orden de la *acción* y del *relato* es la tendencia al final abierto. El cierre de los relatos es una exteriorización de la primacía de la estructura clásica de la acción descrita como principio, medio y fin o en términos de mayor expresión narratológica la tripartición exposición, nudo y desenlace, donde cada elemento ocupa un lugar insustituible en la construcción del relato. El cuento clásico expone una historia completa, redonda, con un comienzo bien marcado y un final que supone la culminación de esa historia y su cierre. El contemporáneo, en cambio, en bastantes ocasiones, no refiere una historia íntegra, sino una situación, una escena, un hecho sin aparente trascendencia, es decir, un fragmento de la vida de uno o varios personajes<sup>126</sup>.

Esto lo observamos en todos los relatos de *Visperas del gozo*, pues ninguno se acaba de cerrar dejando abiertas varias posibilidades para que el lector escoja. En «Mundo cerrado» el protagonista llega a la estación de trenes poniendo fin a una etapa de su viaje, pero allí se entera que la mujer a la que va a visitar ha muerto y se monta en un coche que le lleva a casa de la amiga difunta. Acaba dejando muchos cabos sueltos. Del mismo modo sucede con «Volverla a ver» que finaliza justo cuando se abre el ascensor en el piso donde se encuentra la amada. No terminan con un resolución de la trama, sino que queda abierto, sin que se resuelva el asunto planteado, de manera que deja al lector en la incertidumbre acerca de lo que le sucede a los personajes tras la última escena que narra<sup>127</sup>.

Es propio de la Posmodernidad aquella visión de la existencia como fragmentos. La realidad no es percibida como una totalidad acabada y perfilada, sino en forma de retazos o impresiones sueltas, en definitiva, de manera fragmentaria. Se trata de una visión de la existencia en la que todo parece estar abierto, terminando y reanudándose continuamente.

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, pág. 50.

<sup>126</sup> REY BRIONES, Antonio DEL (Ed.). El cuento literario. 1ª ed. Madrid: Akal, 2008, pág. 68.

<sup>127</sup> Cfr. *Ibid.* pág. 68.

«Entrada en Sevilla» es la mejor muestra de esta visión fragmentaria de la realidad. Es paradigma de la percepción de la propia realidad y de la realidad circundante, es una acumulación discontinua de impresiones, actos aparentemente sueltos, vivencias confusas, difícilmente traducibles a un lenguaje lógico. Claudio va montado en un coche y ve la ciudad desde la ventanilla, pero al expresar lo que realmente ve, descubre que sólo son colores y formas, cuestionando el mismo conocimiento de la ciudad real.

Pero por ahora no se veía ni ciudad, ni calles, ni siquiera sus últimos elementos, casas. Todo lo que aprehendían los ojos eran fragmentos, cortes y paños de muros, rosa, verde, azul, y de trecho en trecho, como un punto redondo y negro que intenta dar apariencias de orden a una prosa en tumulto, un portal en el que se hundía la mirada siempre demasiado tarde, porque apenas llegada a la cancela y dudosa de por cuál de aquellos geoétricos pasajes entraía el presentido patio, ya empezaba de nuevo otra cosa, dejándose atrás aquella: una pared de colores, la arista de una esquina brusca, una reja, cerrada casi siempre, pero que una vez mostró con patética prisa, cautiva detrás de sus barrotes como una gacela, una luz tiernísima y sin nadie, de cuarto habitado, de cuarto de donde se acaba de ir, adonde volverá dentro de un momento alguien que nunca veremos.<sup>128</sup>

Este mismo esquema de percepciones inconexas aparece también cuando los personajes piensan en la mujer amada. Suelen ser trazos de la mujer real que no suele corresponder a la completa y objetiva. En «Livia Schubert, incompleta» Melchor confiesa que de tanto pensar en Livia y reflexionar sobre ella, que “le he fabricado un alma”<sup>129</sup> hecha de retales de su mente. Lo mismo sucede en «Aurora de verdad», pero en esta ocasión los fragmentos que extrae son de sucesos de la realidad circundante.

Y por una calle afluyente al bulevar, distante y de lado, como una idea complementaria, llegaba la ondulación suave del Mediterráneo, herido por el viento, como si aquella blusilla azul y levísima que temblaba a cualquier soplo, aquella blusilla de Aurora, tan aficionada a cambiar de trajes, la hubiese tirado anoche al mar su amiga. Poco a poco la figura aún invisible y distante se formaba por la coincidencia de aquellos abigarrados elementos exteriores que la ciudad le ofrecía sueltos, incoherentes, pero que él, gracias al modelo, a la imagen ejemplar que llevaba grabada en el corazón, iba colocando cada uno en su sitio igual que las piezas de un *puzzle*.<sup>130</sup>

Aurora es la suma de una sombra que ve en el asfalto, un sobrerito de paja, una postura de alguien, una escultura, un colgante, una blusa azul. Al final cuando la encuentra en el museo descubre que ninguno de esos elementos le corresponden a la joven.

En cuanto al tiempo, al que luego le dedicaremos unas páginas, es uno de los elementos básicos en la construcción narrativa y se haya intrínsecamente en dependencia de la voz y la perspectiva. En el fondo un relato consiste en la ordenar de sucesos y esto es una

---

<sup>128</sup> Cfr. *Ibid.* pág. 22.

<sup>129</sup> Cfr. *Ibid.* pág. 56.

<sup>130</sup> Cfr. *Ibid.* pág. 41.

cuestión de temporalidad. ReyBriones afirma que lo natural es contar una historia linealmente, presentando los sucesos en el orden en que han ocurrido “y así se ha venido haciendo, salvo casos excepcionales, hasta el siglo XX, cuando se producen con relativa frecuencia alteraciones o dislocaciones de la linealidad cronológicas en el desarrollo de la trama, las cuales en principio pueden entorpecer su comprensión, pues para que el lector pueda entender adecuadamente su contenido se ve obligado a recomponer mentalmente el orden lógico de los sucesos”<sup>131</sup>.

En nuestra opinión no se ha de confundir lo natural con lo espontáneo. El relato clásico nacería de la tendencia natural al narrar, en cuanto que el hombre como ser racional aplica su inteligencia en la expresión estética de unos hechos y los procura ordenar buscando la causalidad lógica. El modo de relatar contemporáneo parece responder más a la espontaneidad de exponer lo que a la imaginación viene sin previa decisión, que llevado al extremo encontramos en algunas corrientes como el surrealismo y otros ismo vanguardistas. Esa apariencia de espontaneidad que observamos en el monólogo interior, podríamos postular que es una manifestación de la subversión hacia el racionalismo de las épocas precedentes.

Esta espontaneidad de fluir del pensamiento es la que observamos en «Livia Schubert, incompleta» donde parece que estamos presenciando el pensamiento de Melchor en su mismo fluir. Ponemos como ejemplo, cuando el protagonista busca en una guía de teléfono y podemos leer sus pensamientos conforme los va emitiendo.

Hoy es más fácil: el sino, por lo menos mi sino, está al alcance de la mano, anda impreso en tirada copiosísima de un libro vulgar, y puede buscarse en el índice alfabético recorriendo vertiginosamente la escala de nombres y números, igual que se recorre un teclado en busca de una nota - ¿cuál?: ¿do, re, fa?- con la punta del dedo y apoyada aquí, en su carne, el corazón. Ya está: página 223<sup>132</sup>.

El monólogo interior es la técnica que estandariza el modo de expresar los procesos interiores. Esta técnica del orden subjetivo se puede relacionar con la interiorización propia de la narración contemporánea. El tiempo objetivo discurre progresivamente, pero no sucede lo mismo respecto a la percepción subjetiva que cada individuo tiene de ese fenómeno. El autor pretende imponer al tiempo del relato un orden subjetivo, un orden que estéticamente resulta ser la expresión de sus leyes interiores, diversa a la cronología lógica<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> Cfr. *Ibid.* pág. 73.

<sup>132</sup> Cfr. *Ibid.* pág. 73.

<sup>133</sup> Cfr. REY BRIONES, Antonio: *Ob. cit.*, pág. 72.

Los relatos que mejor muestran este monólogo interior son «Livia Schubert, incompleta» y «Aurora de verdad». Tanto en uno como en otro percibimos el discurrir del personajes desde sí mismo. En «Livia Schubert, incompleta» encontramos estados de desesperación expresados desde lo más hondo.

Está escrita la hora de mi infelicidad. Ni un minuto antes ni un minuto después: seré desgraciado puntualmente esta noche, a la una y treinta y cinco<sup>134</sup>.

Esa hora es el momento en que el tren de Livia partirá en tren hacia Praga.

Obviamente el tiempo captado por los seres humanos, se halla inevitablemente impregnado de subjetividad. Las leyes de la física así como la experiencia común nos dicen que el tiempo discurre siempre en el mismo sentido, siempre hacia el futuro, indefinidamente. Este fenómeno se refleja asimismo en otra manera de percibir la temporalidad, que podemos llamar tiempo cíclico o circular, una noción de la temporalidad que también podemos encontrar en algunos relatos como en «Volverla a ver», pues el relato acaba con la impresión de que se retrocede en el tiempo tres años y que empieza de nuevo ese periodo de tiempo.

Aunque no nos detenemos en analizar la cuestión temporal de la duración de los hechos, hemos de destacar que el relato contemporáneo tiene predilección por la reducción temporal refiriendo historias que transcurren en un tiempo relativamente breve: unos días, a veces sólo unas horas, o incluso unos instantes. Es interesante ver que la narrativa contemporánea ha asimilado todo algunas técnicas procedentes del cine por ejemplo encuadres, primeros planos, cámara lenta... En «Livia Schubert, incompleta» aparecen frecuentes de las técnicas mencionadas como por ejemplo cuando el protagonista espera la respuesta de la amada que parece que todo se para mientras vacila.

Livia vacila, duda, se interrumpe. Y no sólo se detiene el hilo de la voz en sus labios, el latido de mi corazón, sino que veo que todo en torno mío, obedece, en una pausa cósmica, y se para pendiente de lo que Livia vaya a decir. Frenan chirriantes los automóviles; un ómnibus inmenso a poco se estrella contra la esquina; el negro del jazz-band del café Inglés, en la terraza, se queda con la boca abierta y el alarido colgando en el aire, y el reloj municipal, se retrasa, parado, exactamente lo que ella tarda en hablar, quince segundos<sup>135</sup>.

Parecemos estar en una sala de cine y nos podemos imaginar visualmente esa acción en la que parece que el tiempo se congela un instante.

Estas son algunas de las técnicas narrativas que se derivan del traspase del eje de la *acción*. La importancia adquirida del *relato* en cuanto núcleo de la narración se haya

---

<sup>134</sup> Cfr. *Ibid.* pág. 51.

<sup>135</sup> SALINAS, Pedro: *Ob. cit.*, pág. 58.

vinculada a estas nuevas técnicas consideradas como paradigmáticas de la literatura contemporánea, incluyendo tanto la Vanguardia como la Posmodernidad literaria.

No obstante queremos dedicar unas palabras a la presencia en sí de la acción en algunos relatos de *Visperas del gozo*.

#### **4. 1. 5. La acción en *Visperas del gozo*.**

En los relatos de *Visperas del gozo* observamos aquella transformación en la estructura narrativa donde la *acción* pasa a ser un elemento periférico. Las distintas tramas de los relatos son mínimas, en el sentido lato de la palabra, en cuanto a su complejidad y a su extensión. Suelen ser marcos donde se asienta la construcción de los relatos siempre con pretensiones de indagar la interioridad del hombre en cuanto que ama a una mujer y tiene un conocimiento de la realidad mediatizada por esa tendencia a estar con la amada.

En «Mundo cerrado» la acción que narra es un viaje en tren de un hombre joven que va a visitar a una antigua amiga. La acción que narra no es relevante, se sitúa en un plano secundario, marginal, como sustento de la estructura textual. Se prescinde, por ejemplo, de un desenlace cerrado, solicitando activamente la colaboración del lector en la construcción del sentido del texto.

En comparación con el relato anterior de Clarín y con otros relatos de estilización realista, en «Mundo cerrado» se da preeminencia al narrador subjetivo y a la focalización interna casi constante. Aquí los procesos mentales y sentimentales, las descripciones y digresiones, ocupan un lugar fundamental en la estructura y se relega a un segundo plano la acción externa del protagonista que constituyen un mero escenario.

Del mismo modo en «Entrada en Sevilla» la acción se resume a un tramo de viaje en coche entrando en la ciudad de Sevilla. El protagonista se limita a describir las distintas percepciones visuales y auditivas de la ciudad conforme va pasando por sus calles. El relato resulta ser un collage de impresiones sensibles y en definitiva se trata de un proceso cognoscitivo donde la acción queda absolutamente relegada, pues no interesa sino como ocasión o excusa que posibilita el análisis de una realidad concreta, la ciudad de Sevilla, desde una perspectiva epistemológica.

En estos relatos no se narra un acontecimiento mimético en cuanto que inspirado en un hecho verídico, sino que se expone lo que el hombre percibe tal como lo registra interiormente, prescindiendo de un ulterior ordenamiento lógico que respondería a un deseo de racionalizar lo percibido. Estos relatos representan un buen exponente de la alteración de la jerarquía del relato realista que propone la narrativa contemporánea. La verosimilitud deja

de ser una virtud, puesto que lo que se hace patente la naturaleza artística y artificial de la obra. La atracción de la atención del lector sobre la artificiosidad del texto se consigue mediante la inversión de la jerarquía de los elementos que constituyen la narración<sup>136</sup>.

Otra manifestación del desplazamiento de la *acción* aparece en fenómenos que alteran el orden de la acción, por ejemplo, todos los relatos prescinden de los desenlaces cerrados, pues en el proceso de selección de lo narrado la prioridad se centra en un aspecto de la historia y no en la historia misma. Otros elementos que la narrativa realista relegaba a un segundo plano son fundamentales en estos textos, de ahí la presencia constante de los procesos mentales y sentimentales, las descripciones y digresiones, etc. Todo esto ocupa un lugar fundamental en la estructura narrativa. La preeminencia del monólogo interior y la focalización interna casi constante sirven de base para todo ello<sup>137</sup>. Sobre este último punto se dedicará espacio en el capítulo dedicado al tiempo de los procesos mentales.

---

<sup>136</sup> Cfr. GARCÍA LANDA, José Ángel: .*Ob. cit.*, pág. 154.

<sup>137</sup> Cfr. *Ibid.* pág. 154.

## CAPÍTULO 4. 2.

### LA NARRATIVA DE *VÍSPERAS DEL GOZO* (1926) DE PEDRO SALINAS.

#### 4. 2. EL TIEMPO EN LA NARRATIVA CORTA.

Para tratar la categoría del tiempo en la narrativa de ficción, hemos de partir de un presupuesto teórico más amplio que se podría sintetizar en la afirmación: la literatura es a la vez un arte temporal y representativa. Estas dos características no se dan aisladas, pues además de darse en una temporalidad, la literatura puede representar una temporalidad, como es el caso de la narración, “y no lo hace de manera directa o unívoca, sino mediante estructuras de signos que nos remiten a otras estructuras de signos, en un proceso con capacidad generativa que puede alcanzar un alto grado de complejidad y comprometer a todos los elementos del proceso comunicativo”<sup>138</sup>.

Enrique Anderson Imbert en su estudio *Teoría y técnica del cuento*<sup>139</sup> dedica varios apartados a la cuestión del tiempo en el cuento literario y aporta reflexiones de gran interés sobre las dimensiones de la temporalidad en los distintos niveles de la narración.

El cuento, como cualquier otra creación humana, cobra sentido en el tiempo. Es tiempo concentrado. Sus palabras se suceden una tras otra: tiempo. Sus personajes sienten, piensan, quieren, se lanzan al porvenir, recuerdan el pasado: tiempo. La acción está entramada en la historia: tiempo. La historia

---

<sup>138</sup> GARCÍA LANDA, José Ángel: *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*, 1ª ed. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, pág. 133.

<sup>139</sup> ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento* (1979), Ariel, Barcelona, 1992.



está entramada en un proceso mental: tiempo. Se describe un paisaje como estado de ánimo: tiempo. Tiempo, tiempo, tiempo. Por donde lo analicemos, el cuento es tiempo<sup>140</sup>.

En este apartado nos interesa la *acción* en cuanto entramada en el tiempo, a lo que Anderson Imbert se refiere como “la acción está entramada en la historia”. No obstante, no es exactamente este el objeto de este apartado, pues los términos acción e historia no están usados en el sentido narratológico que aquí usamos.

Uno de los aspectos más importantes del tiempo en la narración es el orden de los acontecimientos narrados. La disposición de los hechos en cualquiera de los niveles estructurales remite siempre a la linealidad de la *acción* en cuanto que ésta constituye el referente necesario para identificar y describir la ordenación de los hechos en el *relato* y en el *discurso*. Ateniéndonos a la tripartición *acción*, *relato* y *discurso*, observamos que las posibilidades de ordenación de los acontecimientos en los distintos niveles pueden variar en gran medida en función de su mayor o menor grado de «mímesis».

En la narrativa contemporánea observamos que además de quedar relegada la *acción*, hay discordancias en la ordenación de los acontecimientos en los distintos niveles y cuanto más se aleje de los moldes clásicos, mayor es la diferencia de ordenación del *relato* respecto a la *acción*. A veces la correspondencia entre uno y otro es prácticamente nula, pues los mundos interiores carecen de aquella temporalidad lineal propia del acontecer y tienen sus propias leyes interiores. De ahí que hayamos dividido este capítulo en varias partes.

En «El tiempo de la *acción* y el tiempo del *relato*» se comparan ambos tiempos y se deduce que en la narrativa contemporánea no se da una correspondencia entre uno y otro, pues el quid no está en el narrar algo sino en el modo de narrar y en lo que transmite. En «Tiempo de la *acción* y tiempo del *relato* en la narrativa contemporánea» se describen las disconformidades entre una y otro nivel y se buscan los correlatos en las técnicas narrativas.

Los siguientes dos capítulos «El tiempo de la *acción* y del *relato* en *Vísperas del gozo*» y «El tiempo como asunto» comentan aspectos particulares de algunos de los relatos. El último lleva el título de «El tiempo de los procesos mentales», ya que con frecuencia lo narrado en la Posmodernidad, compartido con la Vanguardia literaria, se sitúa en otras coordenadas fuera de la espacio-temporal de la *acción* y constituye unas coordenadas propias que se podría denominar tiempo *interior* o tiempo de los *procesos mentales*. En este capítulo se muestran algunas de las técnicas narrativas que permiten la expresión del *fluir* psíquico tan propio de la literatura del siglo XX.

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, pág. 183.

#### 4. 2. 1. Tiempo de la *acción* y tiempo del *relato*.

El tiempo como materia susceptible de análisis en un relato tiene distintas dimensiones. Algunas de las principales líneas temporales de análisis en un texto narrativo de ficción podemos decir, que son: el tiempo real de la producción del texto (fecha y duración de la escritura), el tiempo real de la lectura de un texto (fecha y duración de una lectura particular), el tiempo del acto de narración (fecha y duración), el tiempo del acto de recepción (fecha y duración), el tiempo del *relato* y el tiempo de la *acción*. Excepto la última y la penúltima, estas distinciones se refieren al tiempo del *discurso*, y suelen pasarse por alto, por tener un bajo rendimiento en la significación de los textos, o bien se confunden con el tiempo del *relato*<sup>141</sup>.

En nuestro análisis distinguimos esos tres tiempos propios de cada nivel, pero a la vez reconocemos la capacidad que posee cada nivel de análisis de generar una temporalidad. Nos importa fundamentalmente el tiempo de la *acción* y del *relato* y la interrelación entre ambos, puesto que “estrictamente hablando, no hay conexión necesaria entre la vectorialidad del *relato*, consecuencia de su manifestación por medio del discurso verbal, y por tanto propiedad de un sistema semiótico específico, y la vectorialidad de la *acción*, que es imitación de la temporalidad real”<sup>142</sup>.

Tomamos como punto de partida que el tiempo tanto de la *acción* como del *relato* están estructurados y que esta estructuración puede describirse. La propuesta aristotélica de principio, medio y fin es la base de la definición del orden narrativo de la *acción*. Las alteraciones de orden pueden modular la segmentación<sup>143</sup> en fases de la *acción* y del *relato* (apertura, desarrollo y clausura narrativa), pero antes consideraremos algunas diferencias entre uno y otro tiempo.

El tiempo de la *acción* posee una lógica de funcionamiento que coincide en gran parte con la que aplicamos a la comprensión de la vida real. En cambio, el tiempo del *relato* es un tiempo creado en cuanto que es una ordenación libremente o –en términos más adecuado a la estética– artísticamente articulada con una intencionalidad creativa. “El *relato* impone una *selección*, una *ordenación* y una *significación* sobre los acontecimientos de la *acción*.”<sup>144</sup> Por tanto el tiempo del *relato* “contrasta con ese tiempo de la *acción*,

---

<sup>141</sup> Cfr. GARCÍA LANDA, José Ángel: *Ob. cit.*, pág. 137.

<sup>142</sup> *Ibid.*, pág. 142.

<sup>143</sup> *Ibid.*, pág. 140.

<sup>144</sup> *Ibid.*, pág. 129.

constituyendo uno de los recursos retóricos que dan forma a ese discurso oculto que se manifiesta en la obra de arte de forma indirecta”<sup>145</sup>.

El tiempo del *relato* es un tiempo relativo a la secuencia de acontecimientos, al igual que el de la *acción*, pero con la diferencia de que el primero tiene una dimensión creativa intrínseca en cuanto que cumple una función estética que la *acción* no cumple. “El tiempo del *relato* es un pseudo-tiempo: el contenido diegético del tiempo del *relato* (como el del relato en su totalidad) no está realmente en sí mismo: es en realidad el esquema de construcción de una temporalidad (virtual), la de la *acción*.”<sup>146</sup>

El *relato* tiene, por tanto, una estructura propia, pues se define frente a una *acción* por reglas constructivas que le son propias. Estas reglas de transformación de la *acción* le conceden una entidad particular frente a la *acción* y por este motivo se ha de analizar en su propias coordenadas. Pero no se ha de olvidar, como ya hemos señalado, que el tiempo del *relato* es un tiempo relativo a la secuencia de acontecimientos. Con su transformación en *relato*, los elementos de la *acción* se modifican y pueden adquirir un valor diferente. El *relato* no es la *acción*, a pesar de contener únicamente *acción*. Es un signo (o representación) de la *acción*, y las relaciones entre los elementos de su estructura lo distinguen de la *acción*, aunque los elementos en sí sean los mismos<sup>147</sup>.

Para el análisis de la estructura temporal narrativa resulta especialmente útil las categoría propuestas por el crítico francés Gérard Genette<sup>148</sup>. Aunque Genette identifica los niveles que denominamos *relato* y *discurso* en un único nivel (*récit*) y no distingue claramente entre los tiempos del *relato* y tiempo del *discurso*, se usaran las herramientas conceptuales entorno al tiempo en el *relato* usado por Genette para el análisis de *Visperas del gozo*, y seguiremos la división entre *orden*, *duración* y *frecuencia* establecida por el mismo autor, aunque con algunos matices añadidos por García Landa<sup>149</sup>.

Genette, para establecer una tipología de los tiempos, pone en relación el tiempo del *relato* y el tiempo de la *acción*, que él llama *historia*. El orden natural que los acontecimientos presentan en la *acción*, puede alterarse en el *relato*. Estas alteraciones temporales en lo que se refieren al orden, se denominan siguiendo la terminología de Genette *anacronías* o desfases temporales. En base a la ordenación de estas relaciones,

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, pág. 134.

<sup>146</sup> *Ibid.*, pág. 136.

<sup>147</sup> *Ibid.*, pág. 127.

<sup>148</sup> GENETTE, Gérard: *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

<sup>149</sup> Cfr. GARCÍA LANDA, José Ángel: *Ob. cit.*, pág. 139: “Seguiremos a grandes rasgos esta división entre orden, duración y frecuencia establecida por Genette, con las matizaciones que se derivarán de las diferencias ya expuestas entre su concepción de la estructura del relato y la nuestra. Así, por ejemplo, nosotros ligáramos menos estrechamente la categoría de la duración a la cantidad de texto, más a la naturaleza o estructuración del mismo”.

realiza otra distinción y denomina *isocronía* a la igualdad temporal entre la historia y el relato. Las *anacronías* a su vez se subdividen en función de su orientación al pasado –*analepsis*– o hacia el futuro –*prolepsis*–.

Además ambas se pueden estudiar en su *alcance*, que es la distancia temporal respecto al presente narrativo –externas o internas, heterodieéticas o homodieéticas– y en su *amplitud* en cuanto a la duración de la historia a la que nos llevó la *analepsis* o la *prolepsis*.

Una segunda esquematización de estudio del tiempo del *relato* es el ritmo que desglosa en el estudio de la *duración* y *frecuencia*. Dentro de la *duración* encontramos las *anisocronías* o efectos del ritmo con sus cinco posibles *tempo* narrativos: el sumario, la escena, la cámara lenta, la pausa y la elipsis. En cuanto a la frecuencia distingue entre relato singulativo e iterativo, según una acción se presente una o varias veces.

A través del estudio de la ordenación temporal observaremos mejor las relaciones existentes entre las temporalidades de la *acción* y el *relato*. Nos detendremos, por tanto, sólo en la ordenación temporal dejando a un lado de nuestro estudio la duración y la frecuencia. Genette llama *relato primero* al nivel temporal en relación al cual una *anacronía* se define como tal *anacronía*. Esta noción es de gran utilidad, aunque sea difícil determinarla con exactitud en algunos relatos complejos. En cualquier caso el orden temporal siempre es susceptible de análisis, pues podremos describir las relaciones entre los distintos segmentos temporales que identifiquemos, estableciendo o sin establecer necesariamente una jerarquía entre ellos. Como ya se explicó, si la *anacronía* nos remite a un punto temporalmente ulterior del relato primero, se tratará de una *prolepsis* o anticipación y si se nos remite a un momento ya pasado en el discurrir del relato primero, se tratará de una *analepsis* o retrospección<sup>150</sup>.

#### **4. 2. 2. Tiempo de la *acción* y tiempo del *relato* en la narrativa contemporánea.**

La *acción* de la narrativa decimonónica de tradición mimético-realista poseía en general una acción verosímil en cuanto que lógicamente posible, y su discurso tenía como base el esquema clásico de «principio, medio y fin» aun cuando hubiera saltos retrospectivos o anticipativos. Van Dijk afirma que para las acciones y los sucesos, la ordenación del discurso se consideren «normal» si su ordenación temporal y causal corresponde a la del orden lineal del discurso. Para las descripciones de estados, donde los

---

<sup>150</sup> Cfr. GENETTE en GARCÍA LANDA, José Ángel: *Ob. cit.*, pág. 148.

hechos existen todos al mismo tiempo, se supondrá que una ordenación «normal» corresponde a las relaciones generales / particulares y del todo / la parte entre hechos<sup>151</sup>.

La linealidad del relato clásico, cuya ordenación discursiva se suele presentar de modo lineal y las relaciones entre los hechos tienen una correspondencia lógica, con frecuencia se ha visto sometida a prejuicios teóricos desacertados. No es cierto que la estructura del relato de corte mimético realista se corresponda a la linealidad exhaustiva de «principio, medio y fin» sin saltos de temporalidad, puesto que basta observar algunos relatos de la antigüedad clásica o decimonónicos de estilo realista, para observar la importancia que tienen los saltos hacia el pasado y hacia el futuro para que las tramas tengan sentido y como recursos para despertar intriga, misterio, sorpresa, etc. Los movimientos hacia atrás y hacia delante, ya sea en el interior de los personajes (recuerdos, reminiscencias, anhelos, deseos, intenciones, etc) como en el exterior de los hechos (*flashback*, adelantos premonitorios, etc), son recursos tradicionales que entran dentro de la linealidad discursivo-temporal de la que venimos hablando. Ciertamente para que se puedan dar prolepsis y analepsis, ha de haber una estructura estable que sea el referente de las distintos desajustes del orden temporal.

Esto nos lleva a la consideración de que la linealidad de la estructura temporal a la que nos referimos, no afecta al orden lineal del relato en cuanto que desarrollado desde un pasado hacia un futuro sin desarticulación temporal alguna. Aquella linealidad del relato clásico es la que se refiere a una lógica causal de los hechos que sí corresponde a la causalidad de la realidad objetiva. Precisamente el relato realista se construía asiduamente siguiendo esquemas cognoscitivos ya presentes en la *acción*. En otras palabras, el tiempo del relato clásico posee una lógica de funcionamiento que coincide en gran parte con la que aplicamos a la comprensión de la vida real; a menos naturalmente que el texto instituya unas leyes propias de un universo imaginario – como los viajes al futuro o *Alicia en el país de las Maravillas*, o el universo de causalidad hipertrofiada que encontramos en las comedias de enredo<sup>152</sup>. En este punto hemos de indicar que el relato contemporáneo con respecto al clásico utiliza los mismos recursos temporales de anacronías o desfases temporales pero con otro signo.

Lo propio de la narrativa del siglo XX consiste en que, al desaparecer la *acción* como eje y referente, el *relato* instituye por sí mismo una ordenación propia con una leyes internas que hacen difícil encontrar el llamado *relato primero* de Genette o localizar un

---

<sup>151</sup> GARCÍA LANDA, José Ángel: *Ob. cit.*, pág.143.

<sup>152</sup> *Ibid.*, pág. 134.

esquema de acción mínima. Por este motivo a veces resulta complicado describir la trama o argumento de un relato de estructura contemporánea tan propio como los de estilo vanguardistas, posmodernos o experimentales. De aquí que se afirme que rompen con la linealidad temporal, y esto no porque se hallen desfases temporales –pues el relato clásico también los encontramos- sino porque la ordenación de lo narrado tiene unas coordenadas propias que no se corresponde a la «normalidad» descrita líneas más arriba por Van Dijk.

Esto lo podemos observar en relatos como «Aurora de verdad», «Volverla a ver» y «Livia Schubert, incompleta», pues aunque los motores de la acción son fácilmente detectables –un hombre que espera-, una gran proporción de cada relato se dedica al mundo interior de los personajes resultando complicado definir la ordenación del fluir mental.

Damos un paso más allá y nos planteamos lo siguiente: si la estructura temporal de la narrativa contemporánea descansa fundamentalmente sobre el *relato* y no sobre la *acción*, hemos de ahondar en las propiedades de esa ordenación o más aún, previamente en la naturaleza de lo que se narra, pues es lo narrado en sí lo que determina la ordenación temporal. La narrativa que toma como punto de referencia o como objeto de inspiración la realidad misma, tomará de ésta su mismos principios. Igualmente la narrativa fundada en los parámetros subjetivos de la interioridad del pensamiento, poseerá aquella lógica de la conciencia es sus distintas facetas ya sea intelectual, irracional, sensitiva, etc en función del ámbito en el que el relato se mueva.

Siguiendo la caracterización del cuento literario realizada por Antonio Rey Briones<sup>153</sup> podemos extraer algunos de los temas que mediatizan la propia ordenación del relato y que al no ser realidades del mundo objetivo sino subjetivo, conceden a la narrativa un orden que podríamos llamar “psíquico” en cuanto que nace y culmina en un sujeto con espíritu. Los conflictos interiores, los temas de carácter intelectual y otros que manifiestan los mecanismos internos del hombre determinarán la disposición intrínseca del relato.

Y es que el cuento anterior, aunque como principio general, solía relatar lo que les sucedía a unos personajes, la naturaleza de esos sucesos normalmente tenía una dimensión externa, es decir, eran peripecias en las que se percibía al personaje en conflicto con el medio: físico o humano. Mientras que en relato contemporáneo existe cierta tendencia a que el conflicto planteado se interiorice, de manera que la aventura, por llamarla a sí, se traslade al interior de los personajes, tenga lugar en su conciencia<sup>154</sup>.

Esa aventura puede ser de tipo psicológico y en ella se explorán, por ejemplo, ciertos estados de ánimo como el de la espera o el anhelo que traspasan por entero a los relatos de

---

<sup>153</sup> REY BRIONES, Antonio DEL (Ed.). El cuento literario. 1ª ed. Madrid: Akal, 2008.

<sup>154</sup> *Ibid.*, pág. 66.

*Visperas del gozo*; la peculiar visión del mundo desde perspectivas subjetivas poco exploradas como las observadas en «Aurora de verdad» o «Livia Schubert incompleta», en los que el protagonista interiormente recrea o inventa a su amada; las evocaciones y recuerdos como sustancia de la vida que constituyen el eje fundamental de relatos como «Mundo cerrado» donde el recuerdo es el fundamento de la acción. Las alucinaciones o las figuraciones que produce la hipersensibilidad en «Volverla a ver» que dedica una gran parte del relato a las ilusiones del protagonista que ve las letras del nombre de la amada en todas partes como si de una obsesión se tratara.

Otros asuntos recurrentes de la narrativa contemporánea son los temas de tipo intelectual como los planteamiento de enigmas (*Una fábula* de Benet), las indagaciones o reflexiones sobre cuestiones filosóficas o existenciales de índole diversa: el infinito (*El Aleph* de Borges), o la eternidad, el amor como indagación en su misterio, y no como experiencia, la relectura o reescritura de los mitos (*La casa de Asterión* de Borges) y su recreación en la época actual.<sup>155</sup> En los relatos de Salinas encontramos enigmas como los que presenta a modo de *puzzle* de la realidad en «Entrada en Sevilla» donde la ciudad se presenta como una realidad descompuesta en percepciones fragmentarias; en «Aurora de verdad» así como «Cita de los tres» aparece una comparación entre la amada y Eva de la Biblia; y especial atención merece la reflexión literaria que realiza sobre la cuestión del tiempo en su relato «Cita de los tres» que comentaremos en el apartado sobre «El tiempo como asunto».

La metaliteratura es otro de los temas recurrentes que al ser igualmente fruto de la reflexión constituye un mundo que en cada relato marca sus propias leyes. En ellos la propia literatura habla de literatura o se narran los hechos como si de literatura se tratara o con apariencia de crítica literaria o sobre la literatura en conexión con la vida, etc. Estos asuntos de carácter metaliterario son propios del siglo XX, aunque ya los encontramos en escritores de épocas anteriores. A través de la metaliteratura se ponen al descubierto los resortes y mecanismos de la creación literaria con el fin de reflexionar sobre las relaciones entre vida y literatura o del autor con su obra<sup>156</sup>. Practicamente en cada relato de *Visperas del gozo* aparece una referencia metaliteraria, pero las más significativas son las de «Mundo cerrado», donde el protagonista hace un paralelismo entre el viaje en tren y la lectura de un libro, como si la vivencia del trayecto fuera una experiencia semejante a la que produce la

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, pág. 66.

<sup>156</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 67.

lectura de un libro e incluso como si le que en el libro que podría leer y no lee, se contara el viaje que realiza.

En relación con lo anterior hay relatos que tratan de la condición inestable y esquivada de la realidad o presentan la indefinición de la frontera entre realidad y ficción, entre literatura y realidad, entre el sueño y la vigilia. En definitiva, todos estos temas poseen una naturaleza netamente escritural, pues sólo pueden concebirse y desarrollarse mediante la escritura y es con la escritura cuando la literatura llega a la auscultación interior; una introspección muy precisa, compleja y articulada, propia de una mentalidad mucho más evolucionada, consciente y reflexiva<sup>157</sup>.

Muchos cuentos contemporáneos están basados en asuntos que nos pueden parecer insignificantes vistos desde fuera, asuntos que para un cuentista clásico no darían mucho de sí, dado que para ellos sólo aquello que tenía algo de excepcional era digno de referirse en un relato. Pero esos incidentes o situaciones de apariencia intrascendente, si se perciben desde dentro, y se muestran la repercusión que tienen en la conciencia y la sensibilidad del personaje, pueden cobrar un gran interés humano, porque para él sí puede tener importancia<sup>158</sup>.

La repercusión interior de vivencias mínimas o de sucesos triviales es uno de los ensamblajes principales de los relatos de *Víspera del gozo*. Lo vemos por ejemplo en «Aurora de verdad» cuando el personaje camina por la calle y cada pequeño suceso despierta el interés del protagonista y le lleva a comentar cualquier cosa que encuentra en el trayecto.

La ciudad era tan animada y abierta, con perspectivas hondas de mar y de montaña, tan rica de tráfico y abundantísima en razas y variedades indumentarias, formas, líneas, colores de todas clases le salían al paso copiosamente, quietas y embalsamadas unas, como las frutas, los rebrillos de alhajas y los visos de las telas, tras los cristales de los escaparates, vertiginosas e indecisas otras, trajes, rostros de unos oficiales árabes, que cruzaban a toda velocidad en un automóvil, algunas, las más infelices, sujetas y atormentadas por su liberación en verdes manoteos de árboles, detrás de las verjas de los parques y las más venturosas, libres y sin dueño, girovagas en el aire matinal, jirones de nubes, vilanos<sup>159</sup>.

Otra cuestión a comentar es que la aparición de los contenidos interiores en la narrativa contemporánea traslada el análisis de la ordenación temporal hacia otras vías metodológicas, pues la descripción de los defases temporales respecto a una línea temporal, no sirven totalmente cuando lo que el narrador pretende es describir un pensamiento, una visión onírica o plantear realidades sin solución lógica como observamos en este fragmento de «Entrada en Sevilla».

---

<sup>157</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 67.

<sup>158</sup> *Ibid.*, pág. 65.

<sup>159</sup> SALINAS, Pedro: *Ob. cit.*, pág. 42.



Y era preciso que la imaginación juntase tal trozo de blanqueada pared, aquel zaguán, una cancela, con la perspectiva no suya –ésta ya se había evadido-, sino de la casa vecina, y poniendo sobre todo esos balcones y terrazas ajenos y un cielo visible, pero convencional, reconstruyese idealmente lo que por angostura de la calle y rapidez de la marcha no cabía, verdadero, en la visión<sup>160</sup>.

Van Dijk nos proporciona una distinción que arroja luces sobre la cuestión cuando afirma que las anacronías pueden ser de tipo pragmático, relacionadas con la importancia comunicativa de las proposiciones, o de tipo conceptual-epistémico. En este último caso, no es la ordenación misma de los hechos, sino la ordenación de las percepciones y conocimientos acerca de las mismas, lo que determina la estructura del discurso<sup>161</sup>. Ambos tipos se dan de una manera interrelacionada, aunque suelen ser los criterios pragmáticos los últimos determinantes en la narrativa clásica y los de tipo conceptual-epistémico en la contemporánea.

Esta distinción nos resulta especialmente útil para poder definir el tipo de anacronías presente en *Visperas del gozo*, pues sus relatos se hayan atravesados por aquellas anacronías de tipo conceptual-epistémico cuyo referente es el mundo de las percepciones. Relatos como «Entrada en Sevilla» es un arquetipo de esta ordenación de carácter cognoscitivo, pues la narración es un recorrido gnoseológico por la mente del protagonista durante un paseo en coche por Sevilla.

Esta inmersión de la narrativa del siglo XX en el mundo de los procesos mentales supuso la aparición de técnicas narrativas que hicieron posible la expresión del fluir de la conciencia. Será el tema del apartado «El tiempo de los procesos mentales».

#### **4. 2. 3. El tiempo de la acción y del relato en *Visperas del gozo*.**

Partimos de la afirmación que “la acción está presente, pues, en el texto como una macroestructura interpretativa en tanto que acción, y no sólo en tanto que relato; y suele asegurar la coherencia del texto frente a las alteraciones producidas por el relato”<sup>162</sup>. En los relatos de *Visperas del gozo* observamos una desviación de aquella “normalidad” de Van Dijk propia de los relatos clásicos, donde el orden y la lógica de los sucesos correspondían con los plasmados en el discurso. La reordenación de los acontecimientos es la más llamativa de las alteraciones temporales impuestas por el *relato* sobre la *acción*. En este punto observaremos algunas de las alteraciones de orden a nivel de los acontecimientos y su ordenación en el relato.

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, pág. 23.

<sup>161</sup> VAN DIJK en GARCÍA LANDA, José Ángel: *Ob. cit.*, pág. 143.

<sup>162</sup> GARCÍA LANDA, José Ángel: *Ob. cit.*, pág. 147.

Un primer juicio sobre las anacronías en general en todos los relatos es la referida a los títulos. Varios de ellos son en sí prolépticos pues anuncian de alguna manera el desenlace de los relatos: «Mundo cerrado» adelanta el final del mundo interior de recuerdos y expectativas cerrados por la inesperada muerte de la mujer a la que va a ver; «Aurora de verdad» es el broche de oro de este relato, que acaba con la presencia de la amada de verdad desbaratando la imagen ilusoria que el protagonista se había forjado de ella; «Cita de los tres» sintetiza el tema del relato que consiste en el encuentro de tres personajes; «Volverla a ver» anuncia que el protagonista acabará encontrando a la mujer, cuyo nombre ve desglosado en letras en todos sitios; «Livia Schubert, incompleta» lleva a pensar en un proceso epistemológico que al final resultará fallido quedando si completar. El resto de los títulos son marco, pues resultan tan sólo descriptivos de lo que en ellos sucede: «Entrada en Sevilla» describe el proceso cognoscitivo de la entrada en coche en la ciudad de Sevilla; «Delirio del chopo y el ciprés» de carácter dialogado nos resumen lo que a continuación aparece como una confrontación de ideas.

Aunque las anacronías aparecen diseminadas por todos los relatos de *Vísperas del gozo*, queremos resaltar la incidencia del desfase temporal entre niveles de tres relatos: «Mundo cerrado», «Aurora de verdad» y «Cita de los tres».

#### «Mundo cerrado»

En «Mundo cerrado» el orden del relato se superpone al de la acción aunque no lo anula, ya que lo hace existir en tanto que presuposición y mecanismo generador de presuposiciones. La trama es simple como señalamos en el capítulo anterior. Andrés viaja en un tren hacia la ciudad de Icosia, invitado por Alicia, una antigua amiga de la que parece que estuvo enamorado. Alicia, recién casada con otro hombre, muere entre tanto y Andrés se entera del suceso nada más llegar a Icosia a través de una carta breve que lee en el coche que le lleva a la casa de Alicia.

Dentro de la trama se nos presentan dos historias paralelas: por un lado la del viaje de Andrés en tren hacia Icosia que se deducimos progresivamente por las descripciones puntuales del narrador. Y por otro lado la historia que motiva el viaje que es su antigua relación con Alicia. Al final las dos historias se acaban uniendo al llegar a la estación. El viaje acaba con su llegada a la ciudad de la amada, pero nada más llegar se entera que Alicia acaba de morir, dando fin a la historia paralela e interior entre el protagonista y su amiga.

Los constantes saltos en el tiempo de carácter analépticos se dan a través de la memoria del protagonista que a través de sus recuerdos relata la historia paralela a su viaje

así como datos de sí mismo, como este párrafo donde se nos presenta una faceta del protagonista a través de una analepsis.

Porque desde algún tiempo atrás tenía costumbre de registrar los nombres y residencias de sus amigos, por partida doble, en dos libretas. En la primera estaban anotados por orden alfabético de apellidos. Pero en la segunda el encabezamiento de cada página correspondía a una ciudad, que llevaba a renglón seguido la lista de los conocidos que allí tenía<sup>163</sup>.

Del mismo modo la analepsis desveladora del pasado y la prolepsis anhelante del futuro, se hace presente en su anhelar interior de la amada que se presenta como objetivo y final de su viaje.

Y de pronto, aquel punto lejano se acercaba al alcance de su voluntad, por modo mágico y suavísimo, igual que se presenta el cisne en Lohengrin, todo porque una señorita muy blanca, de ademanes ondulados y menudos, como de pluma, le dijo una tarde: “Venga usted a pasar unos días. Yo le enseñaré mi pueblo.” Desde aquel instante, las cincuenta mil almas que el censo atribuía a aquel lugar, hasta entonces dormidas en un largo encantamiento, despertaban devueltas a sus faenas cotidianas y multicolores, con calidad de gente que nos mirará pasar muy pronto al lado de nuestra amiga<sup>164</sup>.

La presencia constante de reflexiones de carácter estético, metaliterarios, así como las constantes referencias descriptivas al mundo coetáneo, crea una ordenación interna propia. Se trata de su mundo interior con unas leyes de organización propias de los procesos mentales. El fluir de la temporalidad con apariencia ilógica la encontramos en distintas ocasiones y nos llevan a una temporalidad entendible desde la ordenación regida por una lógica estética. Al principio del relato hace un rápido comentario: “Pasó dos horas leyendo. Junto a él, en el asiento, estaba el libro cerrado”<sup>165</sup>. En principio no es posible leer con un libro cerrado, de ahí que sea una referencia metaliteraria que le lleva a comparar la vida como un libro sin que a veces haya línea divisoria entre una y otra, como ocurre en este relato.

«Aurora de verdad»

En el caso de «Aurora de verdad» las alteraciones del orden de los acontecimientos van en paralelo al del relato. Hay pues concordancias entre el orden de la acción y el del relato y recurre a constantes anacronías que nos permiten acceder a los datos necesarios para que la trama adquiriera su sentido global.

La estructura narrativa de «Aurora de verdad» es semejante a la que presentan los otros relatos: se inicia con una ausencia y la *acción* consiste en narrar lo que sucede durante la espera. Jorge tiene una cita con Aurora en un museo a las diez y se cuenta lo que Jorge

---

<sup>163</sup> SALINAS, Pedro: *Ob. cit.*, pág. 13.

<sup>164</sup> *Ibid.*, pág. 14.

<sup>165</sup> *Ibid.*, pág. 11.

hace desde las ocho y media hasta las diez, hora de la cita. El relato arranca cuando Jorge se despierta y descubre sorprendido que Aurora no está: se trata de un juego saliniano entre vigilia y sueño, donde pretende introducir la onírica realidad del sueño en la realidad del personaje despierto. Este juego le sirve para dar el tono interior del relato, pues durante el periodo de tiempo en el que el protagonista procede como cualquier persona normal – desayuna, se arregla, sale a la calle, camina y se cruza con personas, etc.-, va reconstruyendo interiormente a la mujer con la que se encontrará poco después. A los datos de su memoria se le añaden referencias de la realidad circundante, pero en el fondo se trata nuevamente de una invención de la amada, que acabará por desbaratar la Aurora de verdad que verá en el museo.

El relato, aún con un final semiabierto, porque justo cuando llega la cita esperada termina la historia, acaba con la confrontación de lo real respecto a la elaboración mental del protagonista, pues la mujer que ha ideado durante una hora y media no corresponde con la que se encuentra al final. En este relato no hay frustración final como sucedió en los primeros relatos («Mundo cerrado» y «Entrada en Sevilla»). La realidad de la amada con su presencia real en cierto modo triunfa sobre la imaginación. En esta ocasión presenta la superioridad del mundo objetivo respecto a la imaginación, que percibe como una visión artístico-literaria.

De modo constante compara entre realidad objetiva e interioridad.

Entre la Aurora del sueño irreal y discursiva, recién abandonada entre las sábanas, a la otra verdadera y silenciosa que iba a encontrar muy pronto en el Museo, corrían como entre dos orillas gemelas y separadas, noventa minutos, hora y media, lentas aguas<sup>166</sup>.

De ahí que pueda encontrar a Aurora en otros objetos y realidades que le recuerdan a ella, durante el camino hacia el museo, donde habían quedado. Contruye un puzzle con los fragmentos sueltos que va recogiendo de las vivencias más ordinarias, enfrentándose a la realidad como si de algo disperso se tratara por lo inasible de su totalidad.

Poco a poco la figura aún invisible y distante se formaba por la coincidencia de aquellos abigarrados elementos exteriores que la ciudad le ofrecía sueltos, incoherentes, pero que él, gracias al modelo, a la imagen ejemplar que llevaba grabada en el corazón, iba colocando cada uno en su sitio igual que las piezas de un *puzzle*<sup>167</sup>.

En este relato la ordenación de los hechos correspondería en cierta manera al del relato. Pero no es fácil descifrar las anacronías del mundo interior del personaje que

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, pág. 40.

<sup>167</sup> *Ibid.*, pág. 41.

constantemente inventa realidades que no existen más que en su mente. De ahí que describa el modo de encontrar a la amada de la siguiente manera:

Porque no hallaba a Aurora de pronto, de una vez, por súbita aparición ante la vista, sino poco a poco, por lentos avances, como da el filósofo con la verdad, a fuerza de elaboraciones interiores prendidas en severos datos reales<sup>168</sup>.

Y la descubre a trazos en las sombras, en un sombrero de paja, en una escultura, en un colgante, en una blusa azul, etc. Y acaba imaginándola en base a unas coordenadas que aunque de la realidad tomadas, es de sustancia irreal y en consecuencia impenetrable en un tiempo que no sea el de su mundo interior.

#### «Cita de los tres»

En el relato «Cita de los tres» la *acción* tiene como eje la cita de Ángel con Matilde. Ángel al saber que Matilde acudirá a las seis a la catedral a ver la estatua de un personaje histórico, Alfonso de Padilla<sup>169</sup>, va también fundamentalmente para ver a la chica. Se trata de un encuentro de tres personajes: Ángel, Matilde y Alfonso de Padilla. En la espera de Ángel dentro del templo se desarrolla el relato. El hecho de la espera y la cita ocupa una mínima parte del relato, pues la primera mitad de la narración consiste en consideraciones sobre el fluir del tiempo que se sustentan en meras descripciones al servicio de reflexiones y comentarios sobre de la temporalidad. En un segundo plano aparece la inquietud de la espera del protagonista hasta la llegada de Matilde.

El tiempo de la *acción* es relativamente breve, pues transcurre una hora desde el momento en que empieza la espera de Ángel –las seis- hasta el momento en que Matilde aparece por la puerta de la catedral –sobre las siete-. Las seis de la tarde es una hora clave: “el relato comienza a las 6, una de las horas preferidas de *Vispera del gozo*. El declinar de la luz supone el final de un proceso, el del día, y, además, sirve de sustento para transformaciones fantásticas. Las seis de la tarde vuelven a ser la hora de la *víspera*”<sup>170</sup>, una *víspera* de carácter amoroso.

En cualquier caso hemos señalar la preeminencia de la ordenación del *relato* frente a la *acción*, pues la temporalidad que entorno a la cual gira el texto es la construida por el

---

<sup>168</sup> SALINAS, Pedro: *Ob. cit.*, pág. 41

<sup>169</sup> “La apariencia de Alfonso de Padilla presenta un gran parecido con el Doncel de Sigüenza, Martín Vázquez de Arce, que también murió en la Vega de Granada, en una emboscada tendida por los guerreros árabes. Se presenta semiyacente, con un libro en las manos y con expresión ausente, con la mirada perdida en el suelo. El símbolo de fidelidad que representa el perro que reposa a los pies de Alfonso es un elemento que no aparece en el sepulcro del Doncel, a cuyos pies se encuentra situado un lloroso paje. Resulta más que probable que Salinas, gran aficionado al arte, y al religioso en especial, conociera esta obra y se basara en ella para configurar la escultura de Alfonso de Padilla”. en VARA FERRERO, Natalia: *Ob. cit.*, pág. 184.

<sup>170</sup> VARA FERRERO, Natalia: *Ob. cit.*, pág. 175.

autor. Como la historia empieza *in media res*, ha de recurrir a algunas analepsis para cubrir huecos significativos de la información omitida en la acción. Una de las analepsis principales es aquella gracias a la cual descubrimos que la cita fue decidida el día anterior y que resultó ser fruto de una conversación sobre la estatua de Alfonso de Padilla, que despertó la curiosidad de Matilde. Cuando Matilde dijo que iría a verla a las seis del día siguiente, miró a Ángel y éste sintió que debía ir a ver a Matilde, aunque él mismo no fuera el objetivo de la visita a la catedral.

Pero, al fin y al cabo, ¿qué más le daba? Porque lo curioso estaba en que esa cita, esperada por él desde el día antes, no era con él. Si Matilde había quedado en venir a la catedral a las seis era por ver a Alfonso de Padilla. El día antes, hablando con sus amigos en el claustro de la Universidad, todas hicieron a Matilde grandes elogios del mancebo: de su cabellera larga y rizada, como de un paje, de las hazañas que se le atribuían, y de la mirada noble, fría y melancólica, digna de un caballero de otros tiempos. La mejor hora para verle era a las seis, en la catedral. Y entonces Matilde, que había escuchado en silencio, dijo firmemente, mirando derecha a Ángel: “Mañana, a las seis, iré a la catedral”<sup>171</sup>.

#### **4. 2. 4. El tiempo como asunto.**

Un modo de expresar el tiempo fuera de las estructuras narrativas -aunque obviamente incide también en la misma estructura- es tomar el tiempo como asunto proponiendo conjeturas sobre su esencialidad, contrastando los distintos tiempos, analizando su paso o haciendo del mismo fluir temporal un objeto estético susceptible de ser relatado. El narrador

reflexiona sobre la temporalidad como una cuestión que no sólo se atiene a los relojes sino como algo que siente correr por su conciencia. El tiempo como concepto lógico, intuitivo como si fuera un objeto estético, entra en la experiencia del artista. Analiza el sentimiento de que el tiempo se contrae o dilata, analiza la experiencia del tiempo con imágenes. El tiempo se convierte en un asunto estético de indagación intelectual”<sup>172</sup>.

El tiempo se transforma así en asunto intelectual y artístico y es el eje de la narración. Esto es lo que ocurre en el relato «Cita de los tres» .

Lo que nos interesa de este relato no es sólo la aparición explícita de una nueva concepción temporal. “La importancia de la perspectiva y la subjetividad en la percepción temporal son el eje estructurador del relato y ahondan en el desvelamiento de la nueva concepción de la realidad desde perspectivas de la Modernidad. El proceso de reencuentro

---

<sup>171</sup> SALINAS, Pedro: *Ob. cit.*, pág. 31.

<sup>172</sup> ANDERSON IMBERT, Enrique: *Ob. cit.*, pág. 182.

con la amada, que también se plantea en “Cita de los tres”, se halla condicionado por una temporalidad elástica que domina el espacio donde se desarrolla la acción<sup>173</sup>.

El tema central es doble: el fluir del tiempo y una cita de carácter amoroso. Pero el motor principal del relato es el paso del tiempo en una pequeña ciudad, donde la realidad se muestra dividida en dos espacios diferenciados por una distinta concepción del tiempo: Sarracín, lugar donde se desarrolla la acción, y el resto del mundo. El tiempo físico medible en los relojes deja de tener en esta ciudad la lógica consensuada y se convierte en tiempo interior no sólo en una mente, la del protagonista, sino en unos modos de vida de toda una ciudad. Ese tiempo está liberado de mediciones y su mismo fluir cuenta con unas cualidades elásticas, que los dilata, adelanta y retrasa constantemente. No se somete a mediciones opresivas que lo limiten, de ahí que la primera frase del texto, tan sorprendente, ya muestra indicios de esa especial concepción:

Cuando Ángel entró en la iglesia no eran más que las seis menos cuarto, pero ya empezaban a dar las seis. Porque la ciudad tenía, y ese era su más secreto encanto, la razón de que la vida fuese aquí tan holgada y generosa, un modo descuidado y señorial de contar el tiempo<sup>174</sup>.

El tiempo como una realidad que el hombre constantemente pretende atrapar y medir, asfixiante por las exigencias que genera, se enfrenta al modo humano de vivir que percibe la vida en libertad. Se percibe una cierta crítica a la modernidad que deja huella en los modos de vivir haciendo que el hombre se someta a estructuras que coartan su naturaleza perdiendo lo propiamente humano. Así dice que el tiempo es una unidad contable como el dinero dividida en “diversos tipos de moneda, horas, minutos y segundos”<sup>175</sup>. Se da un rechazo de ese tiempo hecho máquina como una realidad “escrupulosamente medida y administrada, pieza a pieza, por los relojes y por el tráfico, por las faernas humanas y por el alumbrado municipal, de suerte que nunca podría haber error en la cuenta y toda criatura recibía su porción exacta, los sesenta minutos, odiosamente iguales de la hora, a cada hora”<sup>176</sup>.

Compara dos estilos de existencia: los que se rigen por el tiempo medido por relojes que los describe como unos “desgraciados, que por su parva exigencia vital podían contentarse con muy poco, estaban allí enfrente, pasando y repasando entre sus dedos exagües, los dorados minutos sobrados, contándolos uno a uno, sin saber qué hacerse con tanto dinero, porque no tenían en qué gastar, como esos ricachos norteamericanos que pasean melancólicamente por los grandes hoteles, apoyados en las muletas de la

---

<sup>173</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 175.

<sup>174</sup> SALINAS, Pedro: *Ob. cit.*, pág. 25.

<sup>175</sup> *Ibid.*, pág. 26.

<sup>176</sup> *Ibid.*, pág. 26.

extravagancia y la filantropía, una riqueza sin objeto”<sup>177</sup>, y los que viven un poco ajenos a las exigencias contemporáneas que los denomina como “seres venturosos, que necesitaban mucho más, porque al vivir con el ritmo pródigo y acelerado de la felicidad, libertos de las servidumbres del cómo y del cuánto, se gastaban la hora alegremente, en cualquier cosa, en caprichos, besos o pereza, despilfarrándola en unos minutos, para quedarse en seguida con la manos, vacías, sin nada”<sup>178</sup>.

Esta concepción temporal se podría relacionar tanto con la dilatación temporal que se desprende de la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein, como con una concepción plural y variable de la perspectiva que era un signo de los tiempos nuevos de principios de siglo. La aportación de Einstein sobre el valor de la perspectiva, supone un cambio tanto en la concepción temporal como espacial<sup>179</sup>. La aplicación de esta teoría a las realidades humanas, sumado a la importancia de la subjetividad exacerbada en la percepción de la realidad que defienden las corrientes literarias más renovadoras de principios del siglo XX, da como resultado una concepción elástica y dilatada de una temporalidad como la que observamos en “Cita de los tres”.

La descripción de los diversos relojes, según su posición, su antigüedad y su función justificarían en el relato esa diferente percepción del paso del tiempo. Ese juego entre los diferentes relojes posibilita la creación de un tiempo elástico. En este relato a diferencia de los otros es la concepción temporal la que justifica la variabilidad de perspectiva.

Porque había relojes que, sin duda, por estar enclavados en viejas torres del XI, tenían ese andar lento y profundo de lo románico y retrasaban invariablemente, cargados de nostalgia, sin querer separarse del pasado. Y por virtud de esos relojes resultaba que a las siete todavía no se habían acabado las seis. Y la hora duraba en algunas parroquias, cinco, otras diez minutos más, prolongación exquisita e inesperada, igual a ese cuarto de hora de retraso que trae siempre el tren cuando se marcha nuestro amigo, hurto hecho al tiempo, bien robado y bien guardado, que nunca recobrará, como Zeus, al hijo escapado<sup>180</sup>.

El reloj de la iglesia de San Esteban situado en lo alto de una torre, es paradigma de lo exacto, debiendo marcar la hora según la cual se rigen los demás relojes. En este relato paradójicamente este reloj anda diez minutos adelantado y sus campanas anunciaban las horas completas con antelación, produciéndose un efecto de falta de exactitud en algo tan exacto como es el contar el tiempo.

Luego a partir de estas primeras campanadas la misma hora iba sonando en distintos relojes, idéntica y deliciosamente transformada como si unos celestiales dedos antojadizos se entretuvieran en arrancar

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, pág. 26.

<sup>178</sup> *Ibid.*, pág. 25.

<sup>179</sup> VARA FERRERO, Natalia: *Ob. cit.*, pág. 265.

<sup>180</sup> SALINAS, Pedro: *Ob. cit.*, pág. 28.



a la ciudad que tenía azoteas blancas, teclas blancas, alternadas, desde arriba, con breves calles en sombra, teclas negras, unas improvisadas variaciones sobre un tema conocido y popular, y eso tan hábilmente, que las personas de oído poco ducho no reconocían a veces el motivo primero, por la destreza con que le mudaba de ritmo y tono el ejecutante, y se preguntaban dudosos qué hora sería esa que estaba danto. Así que las horas no caían, a pesar de venir de los altos campanarios, bruscamente centelleantes, sobre los mortales, sino que se acercaban jugueteando, habiendo llegado ya y sin llegar, sonrientes con la sonrisa de la posesión prometida<sup>181</sup>.

El tiempo propiamente humano es presentado como algo inmedible, con una lógica que se aleja de toda descripción física o cuatificable. Se requiere aquella lógica del tiempo interior que Salinas presenta con un razonamiento que tiene más de estético que de fenomenológico.

El tiempo estaba desnudo y se comportaba liberal y graciosamente (...). Las horas tenían exquisitas dilataciones imprevistas, llegaban antes de llegar igual que llega la persona que esperamos mucho antes de que esté aquí, sólo con su silueta adelantándose, resbalando toda hacia nosotros por la pulida superficie de este puente que echamos sobre la distancia, a medias, de una sonrisa suya y otra nuestra, separados y unidas. Y lo mismo al marcharse, cuando y las creíamos definitivamente ausentes, retornaban, con cualquier pretexto, un olvido fingido, disfraz de su deseo de pasar un rato más con nosotros. Por eso en aquella ciudad a eso de las seis menos cuarto ya comenzaban a dar las seis<sup>182</sup>.

Aún así la precisión del tiempo como una realidad innegable y objetiva es reconocida igualmente y quizás hayamos de interpretar estas palabras como muestra de la visión saliniana que considera como eje del conocimiento humano así como de la creación estética una verdad que se encuentra fuera del hombre y que es objetivizable en sí misma, aunque el hombre la viva de modo interior y subjetivo:

Por fin llegaban las seis, las seis auténticas, justas, legítimas hijas del meridiano. Pero ellas, que se habían anunciado por el envío de tantas hermanas bastardas y parecidas, todas muy alborotadoras, llegaban ahora envueltas en la más augusta dignidad de personas reales, sin duda para distinguirse de ellas, en silencio. Porque las seis en punto no sonaban, no daban en ningún reloj; las marcaba con sus agujas el único que vivía puntualmente, sin equivocarse nunca, el de la Audiencia, reloj mudo y sin campana, dechado perfecto de una justicia, casi divina, que no yerra nunca y se cumple en secreto. De modo que la hora cierta estaba allí, en lo callado, en lo sonoramente vacío e inexistente, pura y sin engaño, al modo de esas verdades que acaso son lo más exacto de nuestro yo, pero que precisamente por eso no pueden modularse en sonido<sup>183</sup>.

Hemos de señalar que no rige en este relato la lógica propiamente realista. Los parámetros estéticos que percibimos en el enfoque saliniano sobre el tema de la temporalidad nos remite a estética vanguardista. Conserva ciertamente aquella lógica lingüística que permite mostrar la ilación racional de lo que expresa, pero se distancia de la

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, pág. 27.

<sup>182</sup> *Ibid.*, pág. 26.

<sup>183</sup> *Ibid.*, pág. 28.

lógica realista, pues encontramos aquel esteticismo lúdico que pretende expresar en las creaciones literarias un matiz no descubierto, o la ironía misma a la que se puede llegar enfocando los temas, desde una óptica subversiva.

La Vanguardia con frecuencia desbarraba incluso con la falta de cordura lingüística que hacía de los relatos textos ininteligibles como observamos en *Se reciben bahías* (1931) de Rafael Alberti, *El solitario* (1933) de Vicente Aleixandre, *Fábula verde* (1930) de Max Aub, *¿A dónde va Vicente?* (1933) de José Bergamín, *El indolente* (1926) de Luis Cernuda, *El desorientado* (1929) de Juan José Domenchina, *Bi o el edificio en humo* (1924) de Antonio Espina, *El paseo de Buster Keaton* (1928) de Federico García Lorca, *La pobre muñeca rusa* (1918) de Ramón Gómez de la Serna, *Walkyria* (1933) de Benjamín Jarnés. En cambio, en los relatos de *Visperas del gozo* encontramos aquella ironía a la que se refería Umberto Eco en su afirmación sobre el *Vanguardismo* como corriente artística que supuso una ruptura voluntaria con el pasado, mientras que el *Posmodernismo* toma lo anterior pero tamizado por un sentido más irónico<sup>184</sup>. Esta ironía de tipo intelectual rica en significación metafórica y de contenido lúdico se manifiesta en párrafos esparcidos por la colección *Visperas del gozo*, y por ejemplo traemos este de especial encanto.

¿Qué importaba que no fuese para él? De todos modos vería a Matilde. Se estaría tendido al borde de la cita, acostado en la ribera de las seis, como se está a la orilla de un río que no fluye para nosotros, que va a otra cosa, pero que, sin embargo, al pasar, le arrancamos furtivamente y sin tocarle, delicias exquisitas, sin más que verle correr hacia el mar. Por eso recorría la catedral enorme, solo<sup>185</sup>.

En definitiva, todo el relato es una reflexión sobre la temporalidad como cuestión que no sólo se atiene a los relojes sino como algo que siente correr por su conciencia. El tiempo como concepto lógico, intuitivo como si fuera un objeto estético, entra en la experiencia del artista, que analiza el sentimiento de que el tiempo se contrae o dilata, analiza la experiencia del tiempo con imágenes. El tiempo se convierte en un asunto estético de indagación intelectual. Se presenta el tiempo como asunto central, de ahí que se pueda comentar desde la estética de los procesos mentales.

---

<sup>184</sup> Cfr HOLLOWAY, Vance Robert: *Ob. cit.*, pág. 43.

<sup>185</sup> SALINAS, Pedro: *Ob. cit.*, pág. 31.

#### 4. 2. 5. El tiempo en de los procesos mentales.

Siguiendo a Anderson Imbert en su estudio *Teoría y técnica del cuento*<sup>186</sup> podemos afirmar que dentro del cuento, el tiempo es siempre ficticio. Tiempo real es el que el hombre vive en el mundo de todos los días. Por mucho que un relato refleje la vida no puede menos que reflejarla como pura virtualidad. El narrador fecha los acontecimientos que cuenta, pero esas fechas escritas en el texto narrativo no significan lo mismo que las estampadas en los calendarios. Las fechas, en un cuento, valen únicamente dentro del cuento. “Igual que las personas, los personajes se refieren a un tiempo físico (atardeceres, primaveras, semanas) y a un tiempo psicológico (la hora de esta conferencia latosa no acaba nunca): pero ambas experiencias temporales existen solamente en el lenguaje unilineal del relato. El tiempo es un factor condicionante en la técnica narrativa y su fuerza plasmadora opera en todas las fases de la creación artística”<sup>187</sup>.

Existen distintos procedimientos para captar el tiempo. Procedimientos extraliterarios como los préstamos de las artes plásticas, del teatro, del cine o de la música. Procedimientos intraliterarios: que son técnicas estilísticas como, por ejemplo, la técnica del monólogo interior a la que dedicaremos una buena parte de este trabajo. Otro modo de expresar el tiempo es a través del recurso a temas temporales: un personaje llega a un lugar a tal hora, recuerda, espera. Todo esto entraña duración, orden. Si el cuento es psicológico su tema será la caracterización de ese personaje, con finos análisis de sus procesos mentales más profundos<sup>188</sup>.

Anderson Imbert en su estudio mencionado, en la parte dedicada al tiempo y los procesos mentales, coincide con la tesis expuesta al afirmar que se produce un cambio de perspectiva que dirige su atención más a la interioridad del sujeto. Afronta la cuestión de la tradición e innovación en la narrativa afirmando que la novedad que aparece en la narrativa contemporánea no es la aparición del monólogo interior, pues eso ya existía, sino un monólogo interior que no se organiza sobre una base lingüística o estilística, sino sobre el mismo fluir psíquico del personaje. “La prosa de la narración de pronto entra en laberintos sintácticos que remedan laberintos psicológicos”<sup>189</sup>.

La expresión «corriente de conciencia» –«stream of consciousness»– fue acuñado por William James, en *Principles of Psychology* (1890). Se trata de un término psicológico que traza una analogía entre el fluir del mundo interior del hombre y el correr de las aguas de un

---

<sup>186</sup> ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento* (1979), Ariel, Barcelona, 1992.

<sup>187</sup> *Ibid.*, pág. 187.

<sup>188</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 191.

<sup>189</sup> *Ibid.*, pág. 217.

río. La corriente de conciencia expresa el incesante transcurso de percepciones, ideas, sentimientos, recuerdos y el caudal indefinible de experiencias interiores que se desliza entre lo racional y lo irracional, lo emotivo y lo inteligente, el olvido y la memoria. La expresión nacida en el ámbito de la psicología, pronto fue adoptado por la crítica de lengua inglesa para definir la voz usada en obras de la época, donde el monólogo interior y el marcado subjetivismo abrían un nuevo camino a la narrativa. Entre estos autores se encuentra, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Dorothy Richardson, Henry James –hermano del inventor del nuevo cuño–, y otros<sup>190</sup>.

El crítico argentino Enrique Anderson Imbert opina que «stream of consciousness» es un término psicológico y que no es legítimo convertirlo en término literario. El motivo que aduce es la imposibilidad de manifestar la subjetividad completa en formas verbales, pues la corriente de conciencia, en cuanto referida al conjunto de experiencias como son las sensaciones, emociones, imágenes, recuerdos, deseos, razonamientos, es preverbal y, según él, “es imposible presentar la incoherencia no hablada con un habla coherente”<sup>191</sup>. Con estas palabras sintetiza la dificultad de mostrar de modo pleno la subjetividad. El narrador tan sólo puede expresar en un discurso lingüístico el mundo interior falsificándolo, pues no es posible expresar con palabras una realidad que en sí es psicológica y anterior a la verbalización. La interioridad es inaprehensible y los escritores sólo pueden simular aprehenderla.

En este razonamiento da un paso más allá. Como no es posible que se exprese verbalmente de modo pleno una subjetividad que sólo se conoce de modo intuitivo y singular, el único modo de simular la misma corriente interior es el lenguaje metafórico. El fluir de la subjetividad es irracional, ilógico, amorfo, preverbal y se resiste al lenguaje discursivo y por este motivo el narrador ha de introducirse en el lenguaje simbólico del habla, dejando de lado el almacén más lógico y discursivo del lenguaje<sup>192</sup>.

A nivel narratológico existen técnicas que simulan ese fluir psicológico y tienen su propia terminología literaria. Por este motivo, Anderson Imbert denuncia la aplicación de «corriente de conciencia» a la literatura, pues afirma que aunque exprese el ámbito del mundo interior propio del objeto de la psicología, existen en narratología herramientas precisas para referirse de modo más exacto a los distintos niveles de reproducción del pensamiento.

---

<sup>190</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 210.

<sup>191</sup> *Ibid.*, pág. 211.

<sup>192</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 212.

Escritores de todas las épocas se esforzaron por narrar los procesos mentales mediante técnicas narratológicas. El teórico argentino hace un análisis de las técnicas narratológicas mediante las que el narrador presentan la subjetividad de los personajes. “En el pasado el análisis interno del fluir psíquico se hacía desde fuera, o si se hacía desde dentro, no penetraba en la zona de lo no verbal”<sup>193</sup>. En la época contemporánea, la narrativa se ha especializado en procedimientos propios, destacando el monólogo interior, que Andersón Imbert define como “una convención que, con palabras astutamente elegidas, finge el tácito discurrir de un personaje”<sup>194</sup> y lo divide en monólogo interior narrado y el monólogo interior directo.

Con las técnicas tradicionales es posible observar la intimidad del personaje moldeada por el lenguaje, o si quiere exponer niveles preverbales de la intimidad, lo verbalizan en modos coherentes del lenguaje. Los innovadores pretenden llegar a aquella intimidad que el personaje mismo todavía no ha llegado a transformar en lenguaje y ni siquiera es posible hacerlo. Entonces, el narrador recurriendo a procedimientos literarios, simula un discurso incoherente e ilógico. Estos pertenecen ya a la época contemporánea posteriores a 1910.

Una de las formas lingüísticas discursivas del habla más antiguas para mostrar el pensamiento de los personajes es a través del discurso directo o indirecto. El discurso directo reproduce exactamente las palabras del personaje sin ser introducidas previamente por el narrador; en el indirecto, el narrador cita al personaje mediante un verbo introductor seguido de partículas conjuntivas. Derivadas de estas dos formas básicas de discursos, existen otras posibilidades como el discurso directo libre, en el que se pasa de la narración al discurso directo sin indicación explícita, y el discurso indirecto libre, donde el narrador nos hace saber por el contexto que se está refiriendo al personaje<sup>195</sup>.

Las técnicas literarias tanto las tradicionales como las innovadoras utilizadas en la narrativa para simular la subjetividad, hacen uso también del discurso directo e indirecto. Los procedimientos narratológicos tradicionales, que se dieron en el siglo XIX, para narrar los fenómenos psíquicos fueron varios: el informe del narrador psicológico, la introspección y el análisis interior indirecto.

El *informe del narrador psicológico*, ofrece los detalles necesarios para que el lector entienda al personaje. Se trata de un narrador omnisciente o cuasi omnisciente y usando la tercera persona gramatical, hace uso del discurso indirecto libre. En los relatos de *Visperas del gozo* no encontramos esta técnica, pues aunque se articula la descripción del mundo

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, pág. 216.

<sup>194</sup> *Ibid.*, pág. 217.

<sup>195</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 214.

interior de los protagonistas, no se trata de un informe pues el narrador va más allá del mero informe. Esta técnica sería insuficiente para lograr el grado de interioridad a la que llega Salinas en sus relatos.

La *introspección*, que también es la técnica de la autobiografía, usa de la primera persona gramatical. Recurre con frecuencia al monólogo o soliloquio, que comunica el producto final de una interioridad elaborada lingüísticamente. Se trata de una técnica que no sólo caracteriza al personaje, sino que es eje de la acción. Esta técnica sí que aparece en algunas ocasiones, por ejemplo, en «Mundo cerrado» en uno de los saltos al discurso interior directo de Andrés:

Conqueteaba con esa realidad, la acariciaba sin miedo, como un revólver descargado y de lujo, que no puede hacer daño: “No conozco a Lady Gurney. Tengo muchos retratos suyos, por esa manía de retratarse continuamente...”<sup>196</sup>.

Se trata de un inciso de un soliloquio interior de la que hace uso Salinas en diversas ocasiones para presentar pensamientos puntuales de los personajes.

El *análisis interior indirecto* presenta de modo indirecto los pensamientos no formulados del personaje. Es una técnica a caballo entre lo tradicional y lo innovador, pues con ella el escritor ya penetra en zonas interiores del pensar del personaje. El narrador en cierto modo se identifica con el personaje. El narrador omnisciente sugiere lo que el personaje diría si su interioridad se expresara. Usa el pronombre de la tercera persona gramatical y se expresa con imperfecto y pluscuamperfecto. Esta técnica es un puente hacia las técnicas innovadoras como el monólogo interior, pero aún permanece en la zona de la verbalización lógica. En algunos momentos de la descripción interior omnisciente en «Mundo cerrado», el narrador tras mostrar las dudas de Andrés sobre si reconocerá a Lady Gurney, da un salto y pone en la mente de Andrés una frase que salta del texto por expresar indirectamente un pensamiento: “¿Cómo sería Lady Gurney?”, luego continúa con el discurso.

Según Anderson Imbert lo que hace que una técnica sea tradicional y la otra innovadora no es el aparato gramatical, sino el nivel de subjetividad, pues en la primera, la subjetividad discurre de un modo más o menos lógico y en la segunda, desatina en frases más o menos coherentes <sup>197</sup>. Si el aparato gramatical no es lo decisivo para decidir si una narración es tradicional o no, sino el nivel de subjetividad, los escritos de Salinas aunque utiliza técnicas tradicionales para captar el fluir interno del personaje, sí que se puede afirmar que el nivel de subjetividad es superior que lo tradicional. Lo original consiste en el

---

<sup>196</sup> SALINAS, Pedro: *Ob. cit.*, pág. 15.

<sup>197</sup> Cfr. ANDERSON IMBERT, Enrique: *Ob. cit.*, pág. 220.

modo en que se introduce en la interioridad del personaje, pues extrae de él una intimidad peculiar, la lógica en su mismo originarse –aparte de temas, recursos etc. Por otra parte, si se ha de juzgar el grado de coherencia lógica como una lógica entendible, realmente son pocos los relatos que acumulan figuras ininteligibles, más bien la falta de lógica se podría entender en el sentido de que sale del lógico sentido común o que aporta una visión poética o artística de la vida que la lógica común no llega. Esto sí que se da en Salinas: baste citar «Entrada en Sevilla» con su percepción fragmentaria de la ciudad fruto de una intencionada reflexión sobre el conocimiento humano y su modo de captar la realidad física, o las recreaciones interiores que los protagonistas masculinos hacen de la amada en los relatos «Aurora de verdad», «Volverla a ver» y «Livia Schubert, incompleta».

Mientras que la reacción vanguardista supuso en ocasiones un alejamiento incluso de la lógica lingüística, como podemos observar en la narrativa más radical de los años veinte y treinta, en la literatura posmoderna aquella subversión consistió más en una expresión irónica de puesta en duda de los paradigmas vigentes. Las creaciones se vieron afectadas por una lógica alternativa que no afectó a nivel lingüístico, como sucedió en los ismos, sino a nivel artístico e intelectual. Como se dijo en el capítulo dedicado a la Posmodernidad y puede arrojar luces sobre el asunto, Eco señalaba el *Vanguardismo* como corriente artística, supuso una ruptura voluntaria con el pasado, mientras que el *Posmodernismo* toma lo anterior pero tamizado por un sentido más irónico<sup>198</sup>.

En el siglo XX la técnica narrativa evoluciona en su itinerario hacia el interior de la conciencia con la invención del monólogo interior. Se trata de un procedimiento narrativo mediante el cual el escritor trata de instalarnos en el interior de la mente del personaje y referir lo que ocurre allí y en la forma auténtica en que se supone que ocurre. La “corriente de la conciencia” de la que hemos hablado como un flujo de pensamientos, impresiones, ideas, recuerdos, sensaciones, reflexiones surgidas caóticamente, sin ordenar, sin interpretar ni retocar, tal como va surgiendo en la mente, antes de darle forma mediante la palabra, hace su aparición en la narrativa con una renovación de la técnica del monólogo.

La técnica innovadora por antonomasia que Anderson Imbert atribuye a la contemporaneidad es el monólogo interior que vierte en dos posibilidades: el narrado y el directo. Esta técnica produce una mayor sensación de veracidad, pues nos hace pensar que estamos asomados directamente a la mente del personaje.

En el *monólogo interior narrado* “el narrador es omnisciente y usa el pronombre gramatical de la tercera persona, pero nos presenta lo que está pasando por la mente del

---

<sup>198</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 43.

personaje”<sup>199</sup>. Se nos presenta un monólogo, pero no en el estilo propio del narrador, sino en el mismo discurrir del personaje, a través del habla del personaje mismo. Este monólogo se desliza entre el discurso directo y el indirecto. Es una imitación, en cierto modo, de la entonación de la “palabra real de las gentes”. “Como quiera que sea, el monólogo interior narrado es más ambiguo que el del análisis interior indirecto que ya vimos y el monólogo interior directo que veremos”<sup>200</sup>.

El *monólogo interior directo* parece brotar directamente del fondo del personaje. “Tal monólogo se caracteriza, no tanto por ser interior, sino por hacernos creer que se ha emancipado de la autoridad del narrador para saltar del golpe a la narración y ocupar el primer plano. La ilusión de ser un discurso inmediato se debe a que no notamos el entrometimiento del narrador. “Si comprendemos el fluir de sus emociones y pensamientos es porque las palabras se dejan atravesar como la indiscreta diafanidad de un cristal. Lo que vemos es la materia prima de una subjetividad naciente, recién desprendida de las sensaciones, antes de que entre en la franja iluminada por el razonamiento”<sup>201</sup>. El narrador se abstiene de comentarios y descripciones. El personaje mismo habla en primera persona.

El *monólogo interior directo* hace su aparición sobre todo en «Aurora de verdad» y en «Livia Schubert incompleta», mientras que en «Mundo cerrado», «Entrada en Sevilla», «Cita de los tres» y «Volverla a ver», el narrador omnisciente nos narra de primera mano el discurrir de los protagonistas.

El *monólogo interior directo* no es exactamente aplicable a los relatos vanguardistas exentos de lógica lingüística, en cuanto que prescinde incluso del sentido racional del lenguaje –ponemos como ejemplo a Dámaso Alonso, Federico García Lorca o a Rafael Alberti-. No es la escritura automática desasida de significación lógica, que corre impulsada por imágenes en libertad, ni es la introspección posmoderna puesto que el personaje ni es plenamente consciente de sí mismo ni toma posesión de su intimidad con un discurso inteligente. Esto constituiría más bien una simulación de un monólogo interior directo, balbuceante, caótico, que el lector acepta como simulación, a la vez que él también simula creer que está en contacto inmediato con lo más íntimo del personaje. Aun se le antoja que el cuento se hace solo, sin la complicidad de una conciencia artística responsable. No le molesta la contradicción de que la profundidad del personaje resulte trivial, de que

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, pág. 222.

<sup>200</sup> *Ibid.*, pág. 223.

<sup>201</sup> *Ibid.*, pág. 223.



impresiones preverbales sean verborragicas, de que el monólogo sea a la vez silencioso y audible<sup>202</sup>.

En cambio hay relatos igualmente vanguardistas como los mencionados de *Visperas del gozo*, que introducen la técnica del *monólogo interior directo*. «Livia Schubert incompleta» constituye un gran monólogo interior directo. Se trata del permanente pensar de Melchor en directo, con sus reflexiones, con sus inquietudes y anhelos.

Nada de aquellas incertidumbres, cuando niño, esa vez que se anunció el fin del mundo, con toda garantía científica, para tal semana, y que me costó tantas noches sin dormir y una desilusión cruel, y este escepticismo sin remedio<sup>203</sup>.

Nos hallamos ante un recurso que expresa de modo satisfactorio y verosímil la interioridad de personajes creados por escritores del siglo XX, que pretenden mostrar la intimidad del pensamiento a través de un original uso de la lógica y de la estética del lenguaje. Es una técnica que, con algunas diferencias de matiz, comparte toda la narrativa contemporánea a lo largo del siglo XX desde la Vanguardia hasta la Posmodernidad literaria.

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, pág. 224.

<sup>203</sup> SALINAS, Pedro: *Ob. cit.*, pág. 52.

#### **Bibliografía Capítulo 4:**

#### **LA NARRATIVA DE *VÍSPERAS DEL GOZO* (1926) DE PEDRO SALINAS**

ARISTÓTELES: *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

REY BRIONES, Antonio DEL (Ed.). *El cuento literario*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2008.

GARCÍA LANDA, José Ángel: *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.

SALINAS, Pedro: *Narrativa completa*. Barcelona: Barral Editores, 1976.

VARA FERRERO, Natalia: *La narrativa de Pedro Salinas: análisis y edición*. Tesis doctoral, Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2008.

ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento* (1979), Ariel, Barcelona, 1992.

GENETTE, Gérard: *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

## CAPÍTULO 5:

### CONCLUSIÓN

#### 5. 1. PARTE TEÓRICA:

El objeto general del presente estudio ha sido la narrativa de Vanguardia. En la España de los años veinte, tras un periodo de gestación que se remontó a principios del siglo con corrientes como el Novecentismo, surgió un nuevo espíritu artístico en gran parte herencia europea, que se encarnó en los llamados Ismos, corrientes de renovación que recibieron igualmente el nombre de Vanguardias. Extendida a todas las artes, en literatura dejaron su impronta tanto en la lírica como en la narrativa.

Con el presente trabajo hemos querido estudiar la esencia de la novedad narrativa vanguardista con respecto a la tradición decimonónica y realista, así como los rasgos compartidos con la Posmodernidad literaria. Para eso nos hemos servido de la obra de Pedro Salinas, *Vispera del gozo* aparecida en 1926. Esta obra fue una colección de relatos cortos estrechamente vinculados a la Vanguardia de los años 20. Fueron justamente fragmentos de este libro los que inauguraron la serie de ficción “vanguardista” Nova Novorum de la editorial “Revista de Occidente”. No obstante, hemos visto que *Visperas del gozo* no es una obra pura del espíritu de los llamados Ismos en cuanto que carece, por ejemplo, de la subversión lingüística de la mayoría de los relatos de la Vanguardia hispana.

En *Visperas del gozo* encontramos a la vez una conexión intrínseca con la estética subversiva de naturaleza antirealista de la nueva narrativa de principios de siglo e indicios de la Posmodernidad, situándonos exactamente en el punto donde convergen Posmodernidad y Vanguardismo. Por poner algún ejemplo en los relatos de *Vispera del*

gozo hallamos aquella discontinuidad argumental, ironía y ruptura de parámetros estilísticos propiamente posmoderno.

En general, el fenómeno cultural aparecido en el último cuarto del siglo XX, denominado Posmodernidad, comparte con la Vanguardia la idea de subversión o reacción contra lo vigente y lo precedente. En la Vanguardia, sin embargo, este se restringe a las artes, pues era una renuncia explícita y beligerante hacia los modelos estéticos decimonónicos. La subversión posmoderna de los años setenta en adelante es más bien de carácter global y encuentra resonancias en las distintas manifestaciones socioculturales del mundo occidental y no sólo en el arte. Los teóricos de la Posmodernidad lo describen como un movimiento que descifra lo subversivo de la amplia producción humana inmediatamente contemporánea, pero no es un ataque frontal, sino más bien una respuesta de inconformidad existencial a los frutos de la Posmodernidad y a sus estructuras —el capitalismo, el materialismo, el urbanismo, etc—.

Tanto el eclecticismo narrativo de contenido caótico e irracional así como la crítica a la falta la seriedad y a la ausencia de compromiso social de los cometidos experimentales tan propiamente posmoderno, se pueden aplicar al Surrealismo, al Dadaísmo y a otros *Ismos*, donde igualmente predominaban la diversión y la ligereza, consideradas por algunos críticos como aspecto esencial del Posmodernismo<sup>204</sup>. No nos resulta difícil ratificar lo dicho en la narrativa vanguardista con relatos cortos como *Se reciben bahías* (1931) de Rafael Alberti, *El solitario* (1933) de Vicente Aleixandre, *Fábula verde* (1930) de Max Aub, *¿A dónde va Vicente?* (1933) de José Bergamín, *El indolente* (1926) de Luis Cernuda, *El desorientado* (1929) de Juan José Domenchina, *Bi o el edificio en humo* (1924) de Antonio Espina, *El paseo de Buster Keaton* (1928) de Federico García Lorca, *La pobre muñeca rusa* (1918) de Ramón Gómez de la Serna, *Walkyria* (1933) de Benjamín Jarnés y otras tantas narraciones de la Vanguardia hispana. Se podría aplicar a cada uno de los relatos lo afirmado de la Posmodernidad literaria, cuando se la describe como una narrativa hermética, anárquica y experimental que enfatiza el lenguaje y las posibilidades de expresión por encima de las convenciones realistas de la representación artística.

En contraste con los comentarios de los críticos que asocian el *Posmodernismo* con la expresión irracional, la fragmentación, el rechazo de la versomilitud y el predominio de la expresión innovadora, hay un nutrido grupo de estudiosos que perciben la *Posmodernidad*

---

<sup>204</sup> Cfr. CONTE, Rafael en HOLLOWAY, Vance Robert: *Ob. cit.*, pág. 61.

desde otra vertiente, como algo periódico, posterior al modernismo occidental que retoma las convenciones y fórmulas populares sin abandonar el relativismo supuesto por la subversión vanguardista<sup>205</sup>.

En el fondo de lo propiamente posmoderno seguimos encontrando los mismos rasgos de las *Vanguardias* nuevamente aparecidos en la experimentación narrativa y en el *Posmodernismo* literario de finales de siglo XX: el relativismo fruto de la subversión y la puesta en duda de todo, así como un eclecticismo extendido a la mayoría de las producciones literarias.

En definitiva, lo que interesa destacar es que la vanguardia narrativa de los años veinte comparte parámetros posmodernos como el subjetivismo, el interés por el mundo de la conciencia, la originalidad, el arte como exploración, la puesta en duda de los valores permanentes, la fragmentación estilística, la indagación de lenguaje, etc.

## 5. 2. PARTE ANALÍTICA:

En la parte analítica hemos intentado explorar la esencia de la renovación narrativa vanguardista, cuyos rasgos nos enlazan con la Posmodernidad literaria en aquello que la crítica engloba con la denominación genérica de narrativa contemporánea.

El objetivo del análisis ha sido mostrar que las transformaciones sufridas en la narrativa de *Vanguardia* y que ya se anunciaban en las creaciones de principios de siglo, respecto a la narrativa anterior, no fueron de orden superficial o meramente estilístico, sino estructural. El abandono de los cánones mimético-realistas no fue una simple evolución de temas, de puntos de vista o de modos narrativos como se había producido en cada cambio de corriente o tendencia en épocas precedentes. La narrativa contemporánea significó una modificación del núcleo de la estructura clásica en la que la *acción* era el eje principal sobre el que se fundaba la ficción narrativa.

En la narrativa del siglo XX el *relato* y el *discurso* pasan a ocupar el preeminente lugar que hasta entonces la *acción* había ocupado. Para explicar este proceso, acudimos primeramente a la tripartición *acción-relato-discurso* expuesta por García Landa en la obra mencionada; luego explicamos el concepto de *acción* y de *mímesis* elaborado por Aristóteles constituyendo el modelo clásico del relato hasta finales del siglo XIX.

---

<sup>205</sup> Cfr. HOLLOWAY, Vance Robert: *Ob. cit.*, pág. 57.

Finalmente el estudio de algunos relatos de *Vísperas del gozo* nos permitieron entender este desplazamiento de la *acción*.

Uno de los aspectos más importantes del tiempo en la narración es el orden de los acontecimientos narrados. La disposición de los hechos en cualquiera de los niveles estructurales remite siempre a la linealidad de la *acción* en cuanto que constituye el referente necesario para identificar y describir la ordenación de los hechos en el *relato* y en el *discurso*. Ateniéndonos a la tripartición *acción*, *relato* y *discurso*, observamos que las posibilidades de ordenación de los acontecimientos en los distintos niveles puede variar en gran medida en función de su mayor o menor grado de «mímesis».

En la narrativa contemporánea observamos que además de quedar relegada la *acción*, hay discordancias en la ordenación de los acontecimientos en los distintos niveles y cuanto más se aleje de los moldes clásicos, mayor es la diferencia de ordenación del *relato* respecto a la *acción*. A veces la correspondencia entre uno y otro es prácticamente nula, pues los mundos interiores carecen de aquella temporalidad lineal propia del acontecer y tienen sus propias leyes interiores. Tras una comparación de ambos tiempos y se deduce que en la narrativa contemporánea no se da una correspondencia entre uno y otro, pues el *quid* no está en el narrar algo sino en el modo de narrar y en lo que transmite.

En el capítulo dedicado al tiempo de los procesos mentales, procuramos introducirnos en los mundos interiores extrayendo las técnicas narrativas que permiten simular el fluir interior de la conciencia. Los procedimientos narratológicos tradicionales, que se dieron en el siglo XIX, para narrar los fenómenos psíquicos fueron varios: el informe del narrador psicológico, la introspección y el análisis interior indirecto.

En la época contemporánea, la narrativa se ha especializado en procedimientos propios, destacando el monólogo interior, que Anderson Imbert define como “una convención que, con palabras astutamente elegidas, finge el tácito discurrir de un personaje”<sup>206</sup> y lo divide en monólogo interior narrado y el monólogo interior directo.

Con frecuencia lo narrado en la Posmodernidad, compartido con la Vanguardia literaria, se sitúa en otras coordenadas fuera de la espacio-temporal de la *acción* y constituye unas coordenadas propias que se podría denominar tiempo *interior* o tiempo de los *procesos mentales*. Es especialmente interesante la expresión «corriente de conciencia» –«stream of consciousness»– acuñado por William James, en *Principles of Psychology* (1980). Se trata de un término psicológico que traza una analogía entre el fluir del mundo interior del hombre y el correr de las aguas de un río. La corriente de conciencia expresa el incesante

---

<sup>206</sup> ANDERSON IMBERT, Enrique: *Ob. cit.*, pág. 217.

transcurso de percepciones, ideas, sentimientos, recuerdos y el caudal indefinible de experiencias interiores que se desliza entre lo racional y lo irracional, lo emotivo y lo inteligente, el olvido y la memoria. La expresión nacida en el ámbito de la psicología, pronto fue adoptado por la crítica de lengua inglesa para definir la voz usada en obras de la época, donde el monólogo interior y el marcado subjetivismo abrían un nuevo camino a la narrativa. Entre estos autores se encuentra, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Dorothy Richardson, Henry James –hermano del inventor del nuevo cuño–, y otros<sup>207</sup>.

En el siglo XX la técnica narrativa evoluciona en su itinerario hacia el interior de la conciencia con la invención del monólogo interior. Se trata de un procedimiento narrativo mediante el cual el escritor trata de instalarnos en el interior de la mente del personaje y referir lo que ocurre allí y en la forma auténtica en que se supone que ocurre. La “corriente de la conciencia” de la que hemos hablado como un flujo de pensamientos, impresiones, ideas, recuerdos, sensaciones, reflexiones surgidas caóticamente, sin ordenar, sin interpretar ni retocar, tal como va surgiendo en la mente, antes de darle forma mediante la palabra, hace su aparición en la narrativa con una renovación de la técnica del monólogo interior directo.

En *Visperas del gozo* en definitiva encontramos una Vanguardia que parece ya avestinar el Posmodernismo que medio siglo después inundaría la cultura, el arte, la literatura, la filosofía y en consecuencia la crítica en el completo paradigma de occidente.

---

<sup>207</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 210.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES: *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento* (1979), Ariel, Barcelona, 1992.
- BALLESTEROS, Jesús: *Posmodernidad: Decacencia o resistencia*, Tecnos, Madrid, 1997.
- COLEMAN DANTO, Arthur: *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto y GONZÁLEZ, José Ramón: *El cuento español en el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2002
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Alianza Ed., Madrid, 1975.
- GARCÍA LANDA, José Ángel: *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. 1ª ed. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- GENETTE, Gérard: *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- HOLLOWAY, Vance Robert: *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967–1995)*, Fundamentos, Madrid, 1999.
- JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.
- LYOTARD, Jean-Francois: *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 2004.
- MAINER, José-Carlos: *Historia de la literatura española* (9 vol.), *Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Crítica, Madrid, 2010.
- MARICHAL, Juan: *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*, Taurus, Madrid, 1995.
- QUEVEDO, Amalia: *De Foucault a Derrida*, Eunsa, Pamplona, 2001.



OREJAS, Francisco G.: *La metaficción en la novela contemporánea*, Arco/Libros, Madrid, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza editorial, Madrid, 2004.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Manual de literatura española. Tomo X. Novecentismo y Vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, CÉNLIT Ediciones, Pamplona, 1991.

PÉREZ BAZO, Javier: *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Editorial Playor, Madrid, 1984.

PÉREZ, J. Bernardo: *Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego*, Albatros, Valencia, 1989.

REY BRIONES, Antonio DEL (Ed.). *El cuento literario*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2008.

RICO, Francisco: *Historia y crítica de la Literatura Española 7/1, Época Contemporánea: 1914-1939*, Primer Suplemento, Agustín Sánchez Vidal, Ed. Crítica, Barcelona, 2003.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (Ed.): *Proceder a sabiendas: antología de la narrativa de vanguardia española (1923 – 1936)*, Alba, Barcelona, 1997.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (Ed.): *Prosa española de vanguardia*, Castalia, Madrid, 1999.

RICO, Francisco: *Historia y crítica de la Literatura Española 7/1, Época Contemporánea: 1914-1939*, Primer Suplemento, Agustín Sánchez Vidal, Ed. Crítica, Barcelona, 2003.

SALINAS, Pedro: *Narrativa completa*. Barcelona: Barral Editores, 1976.

SIEBENMANN, Gustav: “El concepto de “vanguardia” en las literaturas hispánicas”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1984.

TORRE, Esteban: *Visión de la realidad y relativismo posmoderno (Perspectiva teórico-literaria)*, Arco/Libros, Madrid, 2010.

VALLS, Fernando: *La realidad inventada, Análisis crítico de la novela española actual*, Crítica, Barcelona, 2003.

VARA FERRERO, Natalia: *La narrativa de Pedro Salinas: análisis y edición*. Tesis doctoral, Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2008.

VILLANUEVA, Darío: *Teorías del realismo literario*, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

Jerusalem Gago

[jerusalemgago@gmail.com](mailto:jerusalemgago@gmail.com)