



Nuevas y viejas formas de narrar:
Sobre el relato hipertextual, los nuevos
géneros literarios
y el futuro de la novela

Dra. María del Mar Paúl Arranz

mar.paul@uem.es

Universidad Europea de Madrid

Es posible que la fascinación por el relato, modalidad de referencia y de representación presente en todas las culturas, llevara en algún momento a la invención, esto es, a imaginar mundos que sólo existen a partir de lo contado. Tal vez todo empezó, como dice Oscar Wilde, aquel día lejano en que alguien que no estuvo en la caza contó al atardecer a los trogloditas asombrados, cómo mató al mamut en singular combate y trajo sus colmillos dorados¹. De ser así, en verdad comenzó cuando esos trogloditas asombrados se lo creyeron y ninguno fue a comprobar si los colmillos colgaban o no de alguna pared de la caverna. Y, al cabo, si no lo creyeron nadie, al menos, lo tomó como una afrenta puesto que de esa acción no se desprendía ningún provecho aparente. De este modo, se inauguraba el placer de un juego que todavía no tenía nombre, pero que tendría tal éxito que se desarrollarían varias artes después para darle espacio y tiempo, sobre todo tiempo: la literatura, el cine; incluso en ocasiones a esas historias se les pondría música y otras hasta danza. Cualquier cosa para alimentar la seducción del relato.

En las últimas décadas se ha abierto otro cauce narrativo para la invención con las estructuras hipertextuales derivadas de las nuevas tecnologías, es decir, con esas estructuras que, diseñadas como bloques (de palabras o de imágenes) conectados mediante enlaces, nos proporcionan múltiples trayectos de lectura. Los soportes electrónicos venían a confluir, tal y como estableció George Landow, el primer gran teórico del tema, con la teoría crítica de la posmodernidad, que había redefinido la noción de texto, anunciado la muerte del autor y defendido la plurisignificación intrínseca de la obra

literaria. El hipertexto superaba en apariencia las limitaciones de la linealidad, inevitables en el formato impreso, enfatizaba las relaciones intertextuales y propiciaba una apertura en la que desaparecían jerarquías, centros y márgenes. Por añadidura, la interactividad que lleva aparejada daba nuevo sentido a ese lector cómplice que se convertía, a la postre, en hacedor auténtico de sentido y, por tanto, en creador. También permitía a los narradores cristalizar, más allá de cualquier metáfora, las propuestas anticipadas por Joyce, Borges, Cortázar, Calvino y tantos otros. Los antecedentes, literarios y cinematográficos, que se citan son múltiples y hay quien se remonta, como no podía ser menos, a Cervantes, pasando desde luego por Lawrence Sterne. Entre ellos, cabe destacar la práctica del grupo parisino OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle), durante los años 60, integrado por autores como Raymond Queneau, George Perec o el mencionado Italo Calvino, que exploraron las posibilidades de la creación combinatoria. En esta búsqueda de antecedentes estaba la necesidad de legitimar un medio que nacía con los reparos que provoca lo nuevo y que, como el cine antes, tenía que salir de la barraca de feria y demostrar que era algo más que un mero artilugio o un simple juguete.

Las estructuras hipertextuales aplicadas al relato hicieron en consecuencia más palmaria, si cabe, la ruptura emprendida por la gran literatura del siglo XX con las convenciones aristotélicas, pues al constituirse como textos multidireccionales funcionaban como un itinerario, más o menos aleatorio, sin que hubiera un principio de causalidad y necesidad que rigiera la ordenación de los acontecimientos. La intriga, la sorpresa o la generación de expectativas en función de la trama quedaban suspendidas o delegadas en el lector. La búsqueda de verosimilitud se sustituía por la aspiración a alguna forma de coherencia, y el final, una de las marcas tradicionales de la ficción, dejaba de ser el elemento

conformador de sentido, al tiempo que se cuestionaba la intencionalidad del relato.

Pasado el entusiasmo de los primeros años se ha producido un replanteamiento general de los conceptos² al contrastarlos con la aplicación real de lo que hoy por hoy ofrecen los sistemas informáticos³, y por lo que se refiere a la ficción hipertextual su estancamiento -todavía mayor en el mundo hispano- es notorio, probablemente porque el medio es más audiovisual que literario⁴. Esto no quiere decir que no descubramos una cantidad sustanciosa de direcciones electrónicas en universidades, revistas especializadas o en páginas personales, pero cualquier acercamiento al tema nos descubre intentos de muy baja calidad. Asimismo potenciales escritores han visto en Internet el cauce para satisfacer sus ansias creativas, aunque en la mayor parte de los casos se limitan a jugar con los puntos de vista entre varios personajes o a utilizar las prestaciones de algún sistema hipertextual. De ahí que la ficción interactiva se haya concentrado principalmente en los juegos y, aunque algunos como los MUDs (juegos de rol en línea) estén hechos sólo de palabras, resulta muy difícil dotarlos de cierta narratividad. Janet Murray, cuyo esclarecedor trabajo resalta el estadio primitivo en el que todavía se encuentra el medio, considera que una vez que haya pasado la novedad y se establezcan unos cuantos géneros (fundamentalmente de aventura y ciencia-ficción), el dominio digital se concentrará en la narrativa de ficciones en los formatos, a su juicio, más prometedores, que serán, en efecto, el hipertexto y la simulación virtual, pues se trataría de utilizarlos para contar historias que no pueden contarse de otra manera (p. 264). Ésta es, en mi opinión, la cuestión central, definir cuáles son las formas expresivas más idóneas para vertebrar un contenido, mientras se trate, pues, y mientras haya una historia que contar. Tolstoi, por ejemplo, lamentaba no tener tiempo para aprovecharse de las posibilidades narrativas que vislumbraba ante la imagen en

movimiento: “Unos amigos míos -decía- han regresado hace poco a Kursk y me contaron un incidente escandaloso. Es una historia para el cine. No se podría escribir para la literatura o el teatro, pero en la pantalla quedaría bien”⁵.

Esta idoneidad del discurso, en términos narratológicos, que Tolstoi intuye tan clara está desmentida una y otra vez por las innumerables conversiones que han sufrido las mismas fábulas, vertidas a cada rato a moldes discursivos distintos. El cine vino a demostrarlo al poner en práctica una y otra vez lo que equívocamente se llaman “adaptaciones”, sobre todo de obras literarias⁶, pero su juicio sigue siendo válido cuando el creador ha de plantearse en cada caso la utilización de unos recursos y de unos efectos que dimanen de la especificidad del arte o del medio de expresión en el que trabaje.

En todo caso, me parece obvio, que lo que surja con verdadera enjundia de la narrativa digital no será novela -Murray habla de *ciberdrama*, otros emplean términos como *cibernovela*, *hipernovela*- ni siquiera literatura, si convenimos que en ella la sustancia verbal es el elemento hegemónico. Será otra cosa que tendrá que desarrollar su propio lenguaje y su propia retórica. El formato electrónico al combinar texto, imagen y sonido no transmite un contenido literario, como no lo hace el cine, aunque utilice materiales literarios o se sirva de la palabra. Tampoco la experiencia y el goce estético que provoque podrá ni deberá ser el mismo. Además, la autoría de esta nueva narrativa será probablemente colectiva y designará en primera instancia al diseñador de los procedimientos, no al escritor del propio texto, que tendrá que plegarse al mundo de posibilidades narrativas trazadas con antelación por otro. Si convergieran los dos papeles este autor tendría que ser a la vez un experto informático y un narrador muy cualificado.

La utilización literaria del hipertexto, decíamos, hallaba su justificación en que las obras en formato lineal se habían vuelto poco

a poco más multiformes y participativas, pero lo cierto es que mientras los entornos electrónicos buscan la manera de desarrollar los procedimientos que permitan la narratividad y la inmersión del *interactor* en los mundos ficticios, hay casos, todo lo anecdóticos que se quiera, en que la literatura, sin renunciar al soporte impreso, está cumpliendo plenamente los designios de Italo Calvino, que en *Seis propuestas para el nuevo milenio*, señalaba la “multiplicidad” como uno de los rasgos de la novela:

He llegado al término de esta apología de la novela como una gran red.[...] ¿Qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles” (p. 123-124).

Porque “Internet es nuevo pero la red ha existido siempre”, (Vila-Matas: 2000, p. 57), algunas de estas obras se constituyen hasta cierto punto en hipertextos “virtuales” -permitáseme jugar con el término en su significado más estricto-, en las que no cuenta poco el mestizaje de géneros a que estamos asistiendo y que es el que da a esta literatura esa apariencia de red, de mosaico, de tapiz, de calidoscopio abierto e inacabable. Desde luego en ninguna es más evidente esto que en el *Diccionario jázaro*, de Milorad Pávic (1984). Las entradas del diccionario se distribuyen en tres libros, uno cristiano, otro islámico y otro hebraico, que pueden empezarse a leer en cualquier punto y en cualquier dirección, sin ninguna ruta establecida, aunque podemos orientarnos siguiendo las marcas de cruces, lunas y estrellas. Enrique Vila-Matas otorga también una estructura enciclopédica a *Bartleby y compañía* (2000), pues la obra se presenta como un compendio de notas a pie de página (que son también el diario del oficinista Marcelo) en las que se van recopilando los escritores que, por una razón o por otra, llevaron su escritura

hacia el silencio. Para eso, Vila-Matas nos sitúa en los márgenes de la página impresa y nos burla el cuerpo central del texto, ya que no en vano su protagonista es también un *bartleby*. De este modo -como señala el propio autor- la obra conjura el final “porque su estructura es infinita, tal vez porque el texto comentado es invisible, no está en el libro, y nadie, por tanto conoce su final”⁷. A partir de ese momento el acto de crear se transfiere a los lectores que, en el mundo real, se dedican a completarlo enviándole casos de nuevos *bartlebys*, razón por la cual “veo al libro como el cuento de nunca acabar, el libro de la creación inagotable, el nuevo libro de arena” (El tapiz, p. 18). Con la participación de los lectores en una estructura hipertextual se habría engrosado de manera efectiva la enciclopedia, que de ese modo sería una obra colectiva. El protagonista de su última novela, *El mal de Montano* (2002), confiesa estar enfermo de literatura y, obsesionado, precisamente por su porvenir, asumirá la tarea de salvarla convirtiéndose en la memoria completa de la historia literaria. El tapiz vuelve a ser enciclopedia, diario, ensayo, cuaderno de notas, conferencia, “verbo y teoría” por la que el autor se adscribe a la tendencia más estimulante de la literatura actual (2002, p. 189).

De modo muy tangencial, y lúdico, la variante colectiva la introduce Benjamín Prado en su último libro de relatos, *Jamás saldré vivo de este mundo* (2003), en el que nos encontramos a nombres destacados de la literatura española, bien como autores colaboradores (idea de cierto parecido con lo que se llama hiperficción constructiva) o como personajes.

Luis Goytisolo, por su parte, construye una obra de itinerarios múltiples en *Diario de 360º* (2000), diario de una voz que no llega a identificarse nunca, y en el que cada día de la semana tiene un hilo temático y genérico: Así, por ejemplo, los martes recogen una reflexión literaria de corte ensayístico y los domingos el boceto de una novela. Se recomienda, pese a las posibilidades de elección, la lectura lineal porque los diversos hilos temáticos supuestamente

convergen en un único fluir narrativo. De igual modo, varias tramas paralelas narradas con discontinuidad y alternancia, pero sin la ordenación temporal del diario, se desarrollan en su última novela *Liberación* (2003).

En fin, incluso una obra tan netamente literaria como la de W.S. Sebald recoge imágenes, fotografías, dibujos, que parecen estar esperando un *link* para que accedamos a la biografía del autor, al cuento de Kafka con el que se funde el “Viaje del Dr. K. al sanatorio de Riva”⁸, o a los textos de Thomas Browne que a su vez nos llevarían a Borges y así hasta el infinito.

Quede claro que no pretendo en modo alguno establecer conexiones más allá de lo anecdótico, como he dicho antes, ni, por supuesto, atribuir ciertos aspectos de la literatura contemporánea a la irrupción de la tecnología informática ni, de momento, a nada que no sea explicable dentro de la tradición literaria que recogen, pero sí abundar en ese aire de familia que fija un territorio en el que se comparten las metáforas (red, mosaico, tapiz, calidoscopio), y en el que se ha hecho de la estructura argumento y de la transgresión de fronteras entre los géneros un principio de construcción. Estos autores no renuncian al soporte en el que durante siglos se ha encerrado lo literario, porque aunque puedan hacerlo, se trata al fin y a la postre de indagar en el sentido de la escritura hecha de palabras en una época en que podríamos escribir el mundo sin ellas y se siente amenazada la literatura.

Y es que la llegada de las nuevas tecnologías no hizo sino avivar los viejos temores sobre el futuro de la palabra y, en concreto, de la novela, género por origen y desarrollo ligado a la letra impresa. Recordemos que ya George Steiner, mediados los años sesenta, anunciaba el fin de la era verbal y se preguntaba:

¿Cómo van a competir las novelas o los poemas que nos exigen esfuerzo y eco precisos con la «totalización» sensoria y la eficacia de los nuevos códigos -con medios técnicos que pueden descendernos con silla y todo al fondo de los mares o ubicarnos en el interior de un cohete con el ímpetu incandescente de su lanzamiento-? Uno se acuerda de las proféticas palabras de Goethe en el prólogo del *Fausto*: ¿cómo puede encontrar la tranquilidad, la viveza de la imaginación que requiere la literatura, un espectador recién llegado *vom Lesen der Journale*, de las turbulentas premuras de las novedades?”⁹

El hecho de que Steiner tome prestada la pregunta a Goethe nos advierte de la recurrencia del tema a lo largo del tiempo, pero aun así desde entonces no han cesado las voces que hablan de su declive y su muerte, si bien tras una larga y lenta agonía. Es el caso del mencionado Luis Goytisolo, para quien el ordenador supone “la suplantación definitiva de la palabra por la imagen, su consagración como una imagen más de la pantalla” (2002, p.21)¹⁰, lo cual -dice- incapacitará a la persona educada en las nuevas tecnologías a pensar en términos literarios, más aún, si sumamos a ello el descrédito creciente que sufre la lectura.

A su juicio, la novela que fue capaz en el siglo XX de reafirmar su espacio frente al cine y superar, con sus grandes figuras, los modelos del siglo XIX se encuentra ahora en manos de jóvenes que “por su afinidad de planteamientos respecto a la novela decimonónica, no parecen sino, literariamente hablando, los abuelos de sus predecesores” (2002, p.19). Con esos jóvenes -asegura- se ha regresado a la novela de *género* y se ha devuelto la primacía a la intriga y la peripecia argumental, lo que las hace fácilmente trasladables a los medios audiovisuales de los que en parte provienen. En definitiva: “Se sigue hablando de literatura, de literatura con mayúscula, pero [...], se trata de subproductos” (*ibid.*) Sin contradecir en absoluto esta opinión, también enunciada por un

teórico como Pozuelo Yvancos¹¹, no está de más recordar que la novela misma nace como un subproducto de la alta cultura del Renacimiento y extremadamente peligroso, tan peligroso que en el mundo hispano, creador de la primera novela moderna, prácticamente se extinguió por dos siglos y América no vio su primera muestra hasta 1816.

En todo caso, desde mi punto de vista, su mayor defecto no es que retomen los modelos decimonónicos sino la simpleza de sus argumentos, sus intrigas previsibles, sus personajes huecos, la profusión desmedida de diálogos banales y, en definitiva, un lenguaje desprovisto de cualquier estilización. Es fácil constatar además que cada vez hay más libros que se parecen a guiones potenciales o que emulan una supuesta escritura cinematográfica y que, en contra del parecer de Tolstoi, se conciben y nacen con la pretensión de ser llevados al cine. Y algunos hasta lo consiguen. Si no se les puede considerar literatura con mayúscula no es porque se limiten a tomar la carcasa narrativa de los viejos maestros sino porque acaso carecen de la ambición de ser netamente literatura. La letra impresa se convierte de algún modo en un campo de prueba, en una fase intermedia entre la idea y el producto realmente buscado.

Por lo que se refiere a los lectores, si pueden convertirse en una especie en extinción, alguna responsabilidad tendrá en ello la industria editorial, empeñada en la renovación constante de la oferta - con el mismo grado de caducidad y evanescencia que los productos en red- y en fabricar éxitos. De tal suerte que las librerías, las pocas que van quedando, se parecen cada vez más a esas páginas web que nos asaltan con anuncios parpadeantes, nos obstaculizan la visión general y nos dificultan llegar al destino deseado. El lector parece una entidad fantasmal que se busca pero al que se rehuye, no vaya a ser que demande lo que por imperativos comerciales no se le quiere vender. Se habla del descrédito de la lectura, pero se busca a un lector que todavía no está educado en el gusto de la literatura,

que, como se sabe, exige tiempo y atención, que es lo que se supone que ese lector-consumidor no está dispuesto a ofrecer. Sin embargo el otro, el que ya lo ha adquirido, puede enfrentarse a la búsqueda infructuosa del libro deseado publicado apenas dos años antes.

Los enemigos de la literatura pueden estar más dentro que fuera. Ojalá siempre pudiera venderse lo bueno, pero si no se vende no será siempre por culpa de los lectores que inexplicablemente desprecian la buena literatura. ¿Por qué rechazó André Gide la publicación de *En busca del tiempo perdido* o Carlos Barral la de *Cien años de soledad* o los Woolf editar a Joyce? ¿por ser buenos editores o por ser malos lectores?

Por otro lado, los sistemas educativos por lo general promueven la lectura con un fervor falso al que contribuye una rigidez académica que sanciona un canon sin muchos resquicios para hacer de la lectura algo atractivo, como si uno naciera lector de Borges o Proust. Por lo que a mi respecta, un mundo poblado de lectores entregados exclusivamente a Joyce, Musil o Faulkner me parece casi tan aterrador como uno despoblado absolutamente. Confieso que no leo a Herman Broch en el metro, pero sí haberme pasado de estación con Wilkie Collins, supongo que por haber sucumbido a los obsoletos postulados aristotélicos de la intriga y la peripecia. Pero esto no es necesariamente indicio de preferencias absolutas sino de una elección que preserva la pasión por la lectura hasta el punto de adaptarla a cualquier circunstancia.

Así las cosas, ya de paso, tampoco vendría mal reconocer que algunos de los que se declaran hijos o nietos de los grandes modelos del XX pueden estar aquejados de un síndrome de orfandad en la administración de una herencia que no sabe a qué destinarse ni cómo hacerla producir, ni tal vez generar lectores. Nada garantiza que despoblar a la novela de sus primeros habitantes (argumento, trama, personajes) sea la continuación necesaria de un

experimentalismo valioso y no un solar vacío o un *pastiche*. A veces se olvida que la literatura del siglo XX comenzó -sin estridencia ninguna- una mañana en que tras una noche tormentosa Gregorio Samsa despertó convertido en un insecto.

Si al cabo de más cien años se sigue hablando de la superación de los modelos o de la rebelión contra el realismo que pretende alguna de esta literatura *postmoderna*, ello no deja ser sintomático de la lentitud de ciertos procesos o de la carencia de un proyecto estético e ideológico que permita lograrlo.

Es evidente que de las dos acepciones del término ficción (*fingere*): por un lado, dar forma, componer; y por otra, fingir, tramar un engaño, la novela del último siglo puso especial énfasis en exhibir su calidad de artefacto, de construcción. Su carácter de “simulación”, de algo que se ha modelado como idea y que nos llega como producto de la imaginación, se desplazó para mostrar el proceso mismo de la creación, incluso para desmitificarlo como hace César Aira en *Varamo* (2002). Tal reflexión autorreferencial rompía deliberadamente la ilusión de realidad alternativa de los universos ficcionales y el hechizo de aquellos relatos en los que entrábamos no para cambiar nada, sino para que ellos nos cambiaran a nosotros.

Sin duda, su precario porvenir se confirma si atendemos a los propios escritores que manifiestan su desprecio hacia toda novela, en cuanto “escritura desatada”, en favor de otros géneros como la poesía o de otras modalidades de relato que se consideran superiores, como el cuento.¹²

En fin, ya sea por el agotamiento que el exceso de narratividad ha provocado, porque los escritores han desistido de su papel de constructores de mundos, ya sea por un narcisismo desmedido o para conjurar el miedo ante la posible extinción de los lectores, alguna de la literatura más reciente navega por las galerías borgianas

de una biblioteca infinita y fabrica una ficción exclusivamente metaliteraria, como si fuera más fácil moverse por este laberinto en el que al menos tenemos, a diferencia del otro, el hilo de Ariadna que la intertextualidad proporciona. Inmersos en esas obras, el lector tiene la sensación de haber penetrado en un club de amigos extremadamente selecto al que sólo pueden acceder los iniciados. "La verdad de la literatura -declaraba Claudio Magris en una entrevista- es la amistad de los escritores. La literatura ha dejado de ser un viaje por mar o por la vida. Es un viaje por la literatura".¹³

Pero aún hay más. Otras veces el peligro para la novela parece provenir de la realidad misma que, libre de convenciones y de servidumbres de verosimilitud, puede ofrecernos lo insólito y lo extraordinario sin cortapisas, con una inmediatez y una fuerza de impacto sin parangón -pero, por eso, también tamizada por un velo de irrealidad, que es lo que nos permite digerirla o ignorarla. Ya Walter Benjamin señalaba que la información constituía el enemigo renovado del arte de narrar. La prensa -decía- nos sitúa en un mundo donde se ha alterado el sentido del tiempo y enfrenta el relato a la verificabilidad¹⁴, aunque esto, lejos de darnos certezas, nos aviva la conciencia de la manipulación de los intermediarios, de las mentiras políticas organizadas y de la multiplicación de versiones, y también nos entrega ingentes cantidades de relatos sin principio ni continuidad. Nada más alejado del relato inmutable y definitivo que no estaba sujeto a prueba de verdad alguna si se respetaba el pacto que la ficción establecía. Quizá esa demanda de los géneros de *no-ficción* responda a "la carencia de realidad que caracteriza cada vez más a la cultura capitalista", como sugiere Vicente Verdú en un artículo titulado "¿Vivir o leer novelas?", artículo que desató en su momento una jugosa polémica.¹⁵

De entre las respuestas destaco la siempre penetrante y satírica de Juan José Millás en su columna habitual de *El País*, formulada en forma de carta, otro género obsoleto en su soporte tradicional por su

reconversión al soporte digital. Sus palabras conjuran esa aparente dualidad por la que unos modelos desplazan a los anteriores por superarlos y de algún modo nos incitan a considerar a Joyce superior a Dostoyevski. Lo cual no deja de ser paradójico una vez que se ha desmantelado el ideal de progreso y se ha decretado el fin de la historia.

Yo he comparado a veces a los mamíferos con la novela, porque tienen la misma complejidad inútil, y así como a nosotros hay siglos en los que nos sobra la muela del juicio, hay momentos históricos en los que a la novela le sobra el monólogo interior. Pero le quitas el monólogo interior a *Ulises* y se queda en nada. El problema de tener tantas glándulas es que cuando consigues que funcione una se detiene la de al lado. [...] Tu artículo del otro día, tan punzante, habría resultado imposible sin esa panda de mamíferos idiotas que imaginan historias. Y lo publicaste en un periódico, que es como te gusta señalar, un artefacto decrepito. Pero en ese artefacto aprendo yo cosas de ti que no tienen precio. Por cierto has de decirme en dónde te han extirpado *La Regenta*, cuya lectura no deja de producirme ataques obsoletos de envidia. Da un beso a tu mujer y a los chicos, si sigues atado a esas formas de relación arcaicas.¹⁶

En todo caso, no es la proliferación de los géneros *no ficcionales* lo que ha de suponer una amenaza para las novelas, porque responden a intenciones y técnicas de composición distintas, como prueba otro de los grandes narradores de nuestro tiempo, V.S. Naipaul, que se mueve con igual soltura en ambos territorios y que utiliza para ello los mismos materiales¹⁷. Como él apunta, hay algo que indefectiblemente los separa y es que la novela posee una cualidad moral, una dimensión que nos hace enfrentarnos a los efectos que desencadenan determinadas acciones. Podemos desterrar el entramado de causa-efecto que regía las viejas historias, pero eso

que es inocuo en el terreno de lo ficcional tiene una trascendencia arriesgada en el terreno de lo real porque puede inducirnos a creernos eximidos de nuestras responsabilidades en el actuar y a considerar sus derivaciones. Que la realidad no respete reglas, ni se someta a previsiones, ni conozca a Aristóteles no nos permite ignorar, ya sea a pequeña escala, nuestro poder para intervenir en ella. La ficción como siempre, pero hoy más que nunca, cumple ese papel de *antropología especulativa* -según la define Juan José Saer- que puede darnos más amplitud de miras y, sobre todo, otras miradas.¹⁸

Si hemos de tomar como baremo de modernidad de un país su mayor o menor afición a leer novelas, como asegura Verdú, y justificarlo con el pretexto de que la vida ya no discurre por ellas¹⁹, seamos conscientes de que el argumento, explicitado en el propio título del artículo es también una antigualla, fruto de una larga tradición empeñada en oponer leer a vivir. El descrédito de la lectura tampoco es nuevo, como han corroborado las historias de la lectura en el mundo occidental que se han hecho en los últimos años²⁰. Y si al cabo creemos que la lectura no puede engrosar el cúmulo de experiencias, de memoria identitaria que nos construye, es nuestra condición de buenos lectores la que debe ser cuestionada porque: “Quien haya leído *La metamorfosis* de Kafka y pueda mirarse impávido al espejo será capaz, técnicamente, de leer la letra impresa, pero es un analfabeto en el único sentido que cuenta”.²¹

En fin, quizá esa «carencia de realidad» remate para siempre a la novela en el sentido que le otorgaba Wilde en su ensayo: “Después de todo, ¿qué es una bella mentira? Pues sencillamente, la que posee su evidencia en sí misma” (969). Pero mientras esto sucede, es la novela la que sin renunciar a su estatus ficcional, aunque jugando a borrar la evidencia, se ve invadida por prácticas discursivas dispares en las que se mezclan las convenciones de otros géneros (ensayo, diario, libro de viajes, autobiografía) y cuyo

resultado parece no tener todavía nombre. Aunque se barajen algunas denominaciones para prácticas muy heterogéneas -*faction*, *non fiction novel*, *autoficciones*-, al menos editorial y comercialmente se les sigue aplicando el difuso y hasta despreciado nombre de novela, e incluso a algunas se las premia como tales. Nadie parece decidirse del todo a matarla nominalmente.

Y es que no se trata, a mi modo de ver, de que la ficción sea una parte y conviva con otras partes ensayísticas o documentales, como piensa Vila Matas hablando del mestizaje de los géneros -ese mestizaje que está en los orígenes de la literatura, como saben bien los medievalistas-; es el molde ficcional el que recubre todos los discursos, ya sean de carácter ensayístico, biográfico o documental. Quizá por eso es posible seguir viéndolas como novelas. La voz del narrador lo ficcionaliza todo y nos introduce en un universo construido con palabras, que alcanza su propia autonomía, aunque sólo sea en el sentido de que ese universo no se puede contradecir, ni desmentir, salvo con otro relato que elabore un universo alternativo, pero que en ningún caso puede invalidar el anterior. Cervantes, que lo supo ver desde el primer momento, no pudiendo matar a Avellaneda, aunque lo deseara, mató a Don Quijote en el único espacio en el que de verdad se dirimía el litigio.

La ficción, con la creación de voces que lleva aparejada, elimina la responsabilidad del decir y así, lo que manifiesta Luis Goystisolo en sus ficciones -así las llama él- de su *Diario de 360º* o lo que dice Vila Matas en sus *autoficciones* (así las llama Pozuelo Yvancos) se convierte en irrefutable, con ser lo mismo que ambos expresan en sus artículos periodísticos o en sus conferencias. Esa atribución de responsabilidades autoriales en el decir desaparece cuando la ficción nos entrega la voz que la establece, la del narrador, incluso cuando asume la primera persona, cuando tiene el mismo nombre y los mismos rasgos que corresponderían al ciudadano cuyo nombre figura en la portada. Aprendida la lección proustiana y establecidas las

barreras que separan al autor real del narrador queda sellado el pacto de la ficción que sin embargo los lectores pueden sentir vulnerado por la deliberada combinación de recursos, técnicas y estilos que la tradición ha establecido para otros géneros. Esas marcas orientan sus expectativas, pero los autores juegan a burlarlas deliberadamente y ese, aunque es un juego muy viejo, todavía engaña a muchos nuevos lectores que, por otra parte, descreen antes que nada de la propia realidad que se sabe ya objeto de construcción ficcional. Conscientes de todo eso, no deja de ser curioso que muchos escritores (Tomas Eloy Martínez, Enrique Vila Matas, Javier Marías, Javier Cercas, Rosa Montero) se vean en la necesidad de aclarar, desde dentro o desde fuera de la propia obra literaria (o con otra obra literaria, como hace Marías en *La negra espalda del tiempo*), que no hay que confundir ambas instancias. En realidad, parte del juego y del placer de entrar en él se perdería si no se alimentara esa confusión, al igual que sucede con la procedencia de los materiales: verídicos o inventados, reales o supuestos que utilizan para componer imaginativamente un tejido, que si es afortunado, convertirá a la postre en irrelevantes la naturaleza de sus hilos una vez que el tiempo dicte su ley. Las dos acepciones de *fingere* quedan así fundidas.

Si estamos realmente ante nuevas formas de invención o si estamos ante su anulación definitiva, quizá sea pronto para saberlo. Mientras, se seguirá dando vida, al menos terminológica, a ese género declinante aferrado a soportes y artes antiguos y destinado a ociosos destinatarios, y eso por dos razones básicas: novela quiere decir, como asegura Tomas Eloy Martínez, “licencia para mentir”²², o para socavar en todo caso la tentación de la verdad, porque ya sabemos que la verdad del arte es de otra dimensión. Pero sobre todo, como él también apunta y ratifica Claudio Magris en otro sentido, novela quiere decir y, así ha alcanzado su máxima grandeza, libertad absoluta para crear:

El texto creativo, lo que llamamos novela, termina por imponer su voluntad sobre mí. Todo lo contrario de lo que me sucede cuando escribo ensayo, pues entonces el mando del timón es sólo mío. La narración creativa tiene sus leyes. Por eso es tan estimulante. Cuando escribía 'El Danubio' tenía intención de añadir una serie de cosas en el texto, pero la magia del propio libro terminó impidiéndolo. La novela es un género muy seductor para aquellos escritores que seguimos creyendo en la literatura como arte. A diferencia de lo que ocurre en otros textos, en la novela la voz es la que manda. Las ideas, y hasta diría que las palabras, vienen del exterior. Hay que obedecerlas.²³

Libertad absoluta para crear y para dar contextura, en su caso o en el de Sebald, a esa voz del "viajero" de largo recorrido que no establece fractura entre la literatura y la vida porque ambas se funden en un movimiento de conciencia, que es la esencia de la novela de todos los tiempos.²⁴

Y así, cuando todos los indicios en nuestras formas de vida apuntan a la dispersión, a la velocidad, cuando parece que -como decía Walter Benjamin- ya no se trabaja sino para lo abreviable, o cuando vivimos -como dice Magris-, en la era de lo facultativo del que la interactividad de los relatos hipertextuales es buena prueba -con la consiguiente alteración de valores que ello puede suponer una vez más respecto a la vida, no a la literatura-, algunos de los mejores autores en letra impresa se convierten en caminantes, en descriptores morosos y pausados de ámbitos estáticos por los que transitan seres anónimos, o nos hablan de mundos en ruinas o a punto de descomponerse, afanados en recuperar retazos de una memoria que estamos perdiendo en lo individual y en lo colectivo. Y lo hacen ralentizando el ritmo narrativo al máximo, como si esa inminencia pudiera detenerse.

Retomando la pregunta que hacía Steiner: “¿cómo puede encontrar la tranquilidad, la viveza de la imaginación que requiere la literatura, un espectador recién llegado de las turbulentas premuras de las novedades?”²⁵, pues es tarea de todos y, en primera instancia de los escritores, que desee buscarla cuando todas las rutas están abiertas. Y quien esto dice intenta cumplir a diario con la de crear lectores para todos ellos, tantos y tan diferentes como sea posible, para que puedan recorrer esas rutas sin sentirse despreciados porque no leen lo suficiente, ni lo que deben, ni lo más innovador, ni lo mejor. Un poco de ambición para todos y también de humildad, que no son términos antitéticos. Nos jugamos en ello no sólo la sustitución de unas tecnologías por otras, no sólo un cambio de hábitos y de valores sino precisamente el potencial de imaginación de las próximas generaciones, esa imaginación que es lo único que en términos de relación y comprensión humana nos permite romper el férreo cordón del yo que nos circunda y encontrar una alienación liberadora, lo único que nos permite ponernos en el lugar del otro y tratar de ver por sus ojos, en sus circunstancias, incluso entregarnos a la ceguera si es el caso, tal y como hace ese personaje de Raymond Carver que, tras dibujar mano con mano una catedral gótica al amigo ciego, para que la “vea” con sus manos, decide, cerrando los ojos, seguirle en ese ejercicio de descubrimiento y percibir el mundo en la oscuridad, a la manera del otro.

Las posibilidades de renovar esa fascinación por el relato pueden ser ahora más ricas que nunca y, no creo, tal vez por ingenuidad, que ninguna haya de prosperar a costa de las otras. La literatura ofrece un juego de simulación exclusivamente interior, a diferencia del que nos puede ofrecer el mundo digital al crearnos una realidad que nace fuera del individuo y que sólo podemos interiorizar a través de los mecanismos tecnológicos. No debe renunciar, sin embargo, a rescatar aquel asombro iniciático de los trogloditas -porque en el fondo no hemos cambiado tanto-, y, en definitiva, no debiera

renunciar a la creación de mundos y emociones, que como al personaje de Carver hagan exclamar al lector: “No se parecía a nada que hubiese hecho en la vida hasta aquel momento”²⁶. Proust lo había formulado de otra manera años antes en su novela infinita: “¡Me calma tanto eso de representarme las cosas! Lo horrible es lo que no se puede imaginar”.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. (1936). “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1999.

Berenguer, Xavier. (1998). “Historias por ordenador”, en <http://www.iaa.upf.es/~berenguer/textos/histor/principal.htm>

----- “Una década de interactivos” (2003), en <http://www.iaa.upf.es/~berenguer/textos/decada/portada.htm>

Calvino, Italo, (1988), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 2001.

Carver, Raymond, *Catedral*, Barcelona, Anagrama, 2002.

Cercas, Javier, “La dignidad de la novela”, en *El país*, Madrid, 18 de agosto de 2001.

Gómez Trueba, Teresa, “Creación literaria en la Red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción”, en *Espéculo*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/>

Goytisolo, Luis, *Mzungo*, Barcelona, Mondadori, 1996.

-----, *Diario de 360º*, Madrid, Alfaguara, 2000.

-----, *El porvenir de la palabra*, Madrid, Taurus, 2002.

-----, *Liberación*, Madrid, Alfaguara, 2003.

Goytisolo, Juan "Literatura y producto editorial", *El País*, 7 de junio de 2003.

Guelbenzu, José María, *¿Otro camino para la novela?*, Cuenca, Centro de profesores y Recursos de Cuenca, Cuadernos de Mangana 7, 2002.

Gueduld, Harry M. (comp.), *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1997, pp. 24-25.

Labbé J. C., "Ni Herbert Quain ni el rey de Theuth: notas en torno a la (inminente) literatura hipertextual", en Revista Electrónica *Espéculo*, sección *Hipertulia*
<http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/>

Landow, George P. *Hipertexto*. (1992). *La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona: Paidós, 1995.

---- (comp.) (1994). *Teoría del hipertexto*, Barcelona. Paidós: 1997.

Lodge, David, *La conciencia y la novela*, Barcelona, Península, 2004.

Magris, Claudio, "Magris: amor, literatura y muerte". Entrevista de Nuria Amat, en *La Vanguardia*, Barcelona, 3 de noviembre de 2002.

Manguel, Alberto, *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.

Martínez, Tomás Eloy, "Novela significa licencia para mentir".

Entrevista de Juan Pablo Neyret en, *Espéculo*,

http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_elay.html

Millás, Juan José, "Carta", en *El País*, Madrid, 13 de julio de 2001.

Murray, Janet. (1997) *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la novela en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós, 2000.

Naipaul, V.S., "Trato de entender las cosas con la imaginación".

Entrevista de John Carlin, en *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 1 de marzo de 2003.

Pajares Tosca, Susana, "Las posibilidades de la narrativa hipertextual", en *Especulo*,

http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s_pajare.htm

Paúl Arranz, María del Mar, "Cine y Literatura: el diálogo de las artes" en *Información, producción y creatividad en la comunicación*, Madrid, Fundación General de la Universidad de Complutense, 2004, pp. 151-162.

Pozuelo Yvancos, José María, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004.

Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1998.

Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2000.

Vila- Matas, Enrique, "Relatos que dibujan la vida" en *Babelia*, suplemento cultural de *El país*, Madrid, 17 de octubre de 1998.

-----, *Bartebly y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000.

-----, *Regreso al tapiz que de dispara en muchas direcciones*, Cuenca, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, 2002.

-----, *El mal de Montano*. Barcelona, Anagrama. 2002.

Verdú, Vicente, “¿Vivir o leer novelas?”, en *El país*, Madrid, 5 de julio de 2001.

Wilde, Oscar, “La decadencia de la mentira” en, *Obras completas*, México, Aguilar, 1991, pp. 967-991.

Ziegfeld, Richard, “Interactive fiction: a new literary genre”, en *New Literary History*, 20, (1989), pp. 341-372.

Notas:

[1] “La decadencia de la mentira”, incluido en *Obras completas*, México, Aguilar, 1991, p. 979. Oscar Wilde reivindica en este ensayo dialogado una literatura que huya de referencialidades y que no oculte su carácter ficcional. Arremete, pues, contra los escritores realistas y contra los que aspiran a alcanzar en el arte la veracidad.

[2] Respecto a su “no linealidad” puede verse Carlos Labbe (2002) “Ni Herbert Quain ni el rey de Theuth: notas en torno a la (inminente) literatura hipertextual”, en la sección *Hipertulia* de la revista electrónica *Espéculo* (<http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/>) y sobre la interactividad remito al libro de Janet Murray, *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la novela en el ciberespacio*, y también a Xavier Berenguer (2003) “Una década de interactivos”, en <http://www.iaa.upf.es/~berenguer/textos/decada/portada.htm>

[3] La aplicación de los nuevos sistemas informáticos a un corpus impreso, especialmente de obras clásicas, es hasta la fecha fácilmente inventariable y parece, en todo caso, más útil para el estudioso y el filólogo que para el lector medio. Por otra parte, Richard Ziegfeld (véase, «Interactive fiction: a new literary genre», en *New Literary History*, 20, 1989, pp. 341-372) tomó obras del repertorio literario susceptibles de integrar en su estructura componentes propios de la literatura electrónica. Esto sería posible con opciones de *software* que combinaran el dibujo lineal, el color, el movimiento, y que permitieran aportar localizaciones, cartas de navegación, caracterización gráfica de personajes, aceleración o ralentización del ritmo narrativo, etc. A lo que habría que sumar las posibilidades de interacción con una serie de opciones controladas por el autor en lo que se refiere al inicio o al final, al destino del protagonista, al punto de vista, y al orden de los acontecimientos. Su propuesta, hasta donde yo sé, apenas ha tenido desarrollo, pero nos situaría en una casuística de análisis muy similar a la que se nos plantea con la conversión de textos literarios en textos cinematográficos, es decir, estaríamos traduciendo, trasvasando, adaptando, o como queramos llamarlo, de un soporte y de un lenguaje a otro.

[4] En lo que se refiere al desarrollo del hipertexto en el ámbito hispano, Jerry Hoeg autor de *Science, Technology, and Latin American Narrative in the 20th Century and Beyond*, lo declaraba así en una entrevista realizada por Susana Pajares Tosca (2002): “En cuanto a la relativa ausencia de hipertextos provenientes del mundo hispano, sobre todo de América Latina, creo que es producto de la falta de recursos informáticos. Por lo tanto, cualquier ciberautor va a parecer un vendido seducido por la tecnología yanqui, mientras que su propio pueblo no tiene esperanza de participar de ella, en una ciberrevolución un tanto

elitista. Además, la verdad sea dicha, todavía nadie ha logrado producir ninguna obra que haya suscitado interés más allá de unos pocos aficionados. No es que algunos cibertextos no sean buenos, ni originales, ni interesantes, pero realmente el medio no ha encontrado una forma que provoque interés trascendente. Cuando se produzca algo realmente emocionante, los autores surgirán como setas después de la lluvia”. Véase [Hipertulia](#)

[5] Harry M. Geduld, (comp.), *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1997, pp. 24-25.

[6] Remito a un artículo mío titulado “Cine y Literatura: el diálogo de las artes” recogido en *Información, producción y creatividad en la comunicación*, Madrid, Fundación General de la Universidad de Complutense, 2004, pp. 151-162.

[7] Palabras que pertenecen a su conferencia sintomáticamente titulada “Regreso al tapiz que se dispara en muchas direcciones”. Centro de profesores y recursos de Cuenca, 2002, p. 37.

[8] Aludo a uno de los relatos así titulado de *Vértigo*, Madrid, Debate, 2001.

[9] “Literatura y poshistoria” (1965), en *Lenguaje y silencio*, Barcelona: Gedisa, 2000, pp. 373-374. También puede verse al respecto “El género pitagórico”, del mismo año.

[10] No obstante, en su afán por explorar todas las rutas o en un intento de armonizarlas, Goytisolo publica en 1996, *Mzungo*, en la que junto al libro se incorpora un CD-ROM que incluye un videojuego, un juego de rol y un juego de azar relacionados con la acción narrativa y a los que lector puede acudir una vez que se ha completado la lectura de la obra impresa. Laura Esquivel

con *La ley del amor* (1995) también nos ofrece una obra híbrida que combina el soporte tradicional con algunos recursos multimedia. Tanto uno como otro son casos aislados.

[11] Con posterioridad a la elaboración de este artículo ha aparecido su libro *Ventanas de la ficción* (Barcelona, Península, 2004) que recoge diferentes artículos, algunos de los cuales inciden directamente en lo que aquí estoy tratando. Su diagnóstico al respecto tampoco deja lugar a dudas: “Un buen número de novelistas contemporáneos escriben novelas de finales del siglo XIX, aunque con un lenguaje de mitad de siglo y con personajes y situaciones muy contemporáneas. Esto se ha acentuado en los comienzos del siglo XXI. La literatura predominante hoy no está siguiendo técnicamente en sus formas, ni en la grandeza de su ambición, ni el compromiso con el lenguaje propio, la estela de Joyce o de Kafka, de Valle-Inclán o de Samuel Beckett. Trabajar la literatura a una media distancia, concebir la creación en términos de simple conservación del público y ganarse su benevolencia para con las convenciones ya conocidas parece ser el destino predominante de la literatura narrativa de finales del XX y comienzos del actual siglo.” Véase “Narrativa española y posmodernidad” (pp. 36-52), p.37.

[12] A la novela, Ana María Moix la ha calificado de género de segunda división y Enrique Vila-Matas afirma: “Nada contra las novelas, pero quede aquí claro que sólo es verdaderamente buen lector literario quien lee cuentos y poesía además de novelas”; y más adelante anuncia: “Vuelven las formas breves y la densidad de contenidos, las narraciones sintéticas y precisas. En el fondo no deja de ser un movimiento editorial coherente, pues a menudo se olvida que la vanguardia de la narrativa actual no está en la novela, sino en el cuento y que ha sido el cuento el motor de la gran narrativa española de hoy”. “Relatos

que dibujan la vida” en el suplemento cultural *Babelia, El País*, 17 de octubre de 1998, p. 4-5. Juan Cruz recoge testimonios de otros tantos novelistas (Muñoz Molina, Eduardo Mendoza), en la misma línea y enunciados en diferentes ocasiones.

[13] Véase la entrevista de Nuria Amat, “Magris, amor, literatura, muerte” en *La Vanguardia*, 3 de noviembre, 2003.

[14] Cfr. “El narrador”, texto de 1936, incluido en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999.

[15] “¿Vivir o leer novelas?”, *El país*, 5 de julio, 2001. La idea no es nueva, el mencionado Steiner y Braudillard, entre otros, ya la han formulado con anterioridad y prolijamente.

[16] “Carta”, *El país*, 13 de julio, 2001. Javier Cercas también dio su respuesta en un sustancioso artículo titulado: “La dignidad de la novela”, *El país*, 18 de agosto de 2001.

[17] Naipaul deja claro que son dos herramientas distintas: “A *Bend in the River* la escribí después de visitar el Congo, después de aquel ensayo sobre Mobutu, y utilicé prácticamente las mismas notas. Pero las notas para la obra de no ficción se podían usar tal como estaban. No había que establecer una pauta a partir de lo que había visto. Sin embargo, al escribir ficción, tiene que existir una lógica interna. Uno debe tener personajes y una narración con una lógica que tal vez no exista en la vida real. No puede ser irracional. Se puede ser irracional en la no ficción, pero en la ficción hay que esforzarse para que tenga sentido. Debe haber lógica, orden, desarrollo: en eso consiste la narrativa. Porque la narrativa tiene una cualidad moral. Cuenta con una escala de valores, según la cual, si ocurre eso, éste es el resultado, y luego éste, y luego éste. Si uno escribe sobre Mobutu como dirigente político para un

ensayo no necesita hacer eso. Sólo tiene que describir lo que ve. Es más, la locura puede formar parte de la historia. Yo escribí dos libros: *Guerrillas* trataba de un asesinato que luego tuve que reconstruir y rehacer de una forma totalmente distinta al asesinato real. Entrevista de John Carlin a Naipaul: “Trato de entender las cosas con la imaginación”, *El país*, 1 de marzo de 2003,

[18] Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1998. Véase en concreto el artículo que da título al libro, pp. 9-17.

[19] Sobre la recurrencia de ciertos análisis sobre la situación de la literatura y de su consumo puede verse el artículo de Juan Goytisolo “Literatura y producto editorial”, *El País*, 7 de junio de 2003, que vuelve sobre textos de Azaña para mostrarlo.

[20] De entre todas, basten las palabras de Alberto Mangüel: “En casi todas las partes la comunidad de los lectores tiene una reputación ambigua que proviene de la autoridad inherente a la lectura y del poder que se le atribuye. En la relación entre lector y libro hay algo que se reconoce como acertado y fructífero, pero también como desdeñosamente exclusivo y excluyente, quizá porque la imagen de una persona acurrucada en un rincón, olvidada al parecer del «mundanal ruido», sugiere una independencia impenetrable, una mirada egoísta y una actividad singular y sigilosa. («¡Andá y viví un poco!» me decía mi abuela cuando me veía leyendo, como si mi silenciosa actividad contradijera su idea de lo que significaba estar vivo)”. (pp.37 y ss.), *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.

[21] George Steiner, “La cultura y lo humano” (1963) incluido en *Lenguaje y silencio*, p. 26.

[22] Opiniones manifestadas en una entrevista realizada por Juan Pablo Neyret (2003) y recogida en *Espéculo*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/>

[23] En *La Vanguardia* (2003). Luis Mateo Díaz también es del parecer de que la novela asimila todo lo que le echen y de que está bien la multiplicidad de cosas. Obviamente él está alejado de los senderos postmodernistas y reivindica abiertamente la ficción por la ficción: “Me gusta tener conciencia de que alguien crea algo imaginario y de que aquello conquistado es una realidad ficticia. Me gusta la ficción pura y dura. Tener la sensación novelesca. La tradición de lo novelesco son los hitos sustanciales de la novela del siglo XIX y que se continúan a comienzos del siglo XX”. *El País*, 4 de mayo de 2002.

[24] Este es un rasgo que José María Guelbenzu considera definitorio de eso que se llama novela y que comparto plenamente. (*¿Otro camino para la novela?*, Cuenca, Centro de profesores y recursos de Cuenca, 2002, Cuadernos de Mangana 7.) A partir de otro enfoque, esa es la conclusión a la que llega David Lodge en su libro *La conciencia y la novela*, Barcelona, Península, 2004.

[25] Aunque yo me haya centrado en las voces de autores españoles, baste recordar que por las mismas fechas había una polémica semejante en Estados Unidos entre Thomas Wolfe, Norman Mailer y John Updike.

[26] Raymond Carver, relato que da título al libro *Catedral*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 205.

© *María del Mar Paúl Arranz 2005*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

