

Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 5 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [ARTÍCULOS](#)

Poética de la novela, o el arte de hacer novelas en este tiempo



Demetrio Fernández González

El autor (Villahibiera, León, 1956), Catedrático de Enseñanza Secundaria e Inspector de Educación, ha ejercido como profesor de Lengua y Literatura Española en diversos centros docentes y ha desempeñado responsabilidades en instituciones educativas y en el Ministerio de Educación, tanto en España como en el extranjero.

Autor de obras de carácter pedagógico, ha escrito también obras de creación literaria.

Miembro de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo», de Madrid.

demetriofernandez.df@gmail.com

Descargas:  [PDF](#)

Resumen / Abstract

Resumen.

En estos tiempos confusos —tiempos de ruido y furia, que son en realidad tiempos de banalidad del bienestar, tiempos de mediocridad plomiza y hasta de vacua trivialidad—, se nos requiere para que aportemos algunas reflexiones y comentarios sobre la poética de la novela y sobre el arte de hacer novelas en este tiempo —parafraseando al gran Lope—.

Reflexiones y comentarios que si por un lado surgen del saber teórico, resultado de muchos años de dedicación al asunto, por otro se asientan en la práctica consolidada de la creación literaria [1](#).

Palabras clave: Poética de la novela, arte de hacer novelas en este tiempo, novela (género), narrador e historia (novela), ficción/historia, título, espacio, tiempo, manuscrito, diálogo, personajes, materiales, lector, voluntad de estilo.

The poetics of the novel, or the art of creating novels at this time

Abstract.

In these confusing times —times full of sound and fury, actually times for cheapening welfare, times of grey mediocrity, even empty triviality— we are requested to contribute with some reflections and comments on the poetics of the novel as well as the art of creating novels in these times, as Lope might have written.

Reflections and comments that arise either from theoretical knowledge, as a result of many years devoted to the subject, or from the consolidated practice of literary creation.

Keywords: *Poetics of the novel, art of creating novels at this time, novel (genre), narrator and story (novel), fiction/story, title, setting (place, time), manuscript, dialogues, characters, materials, reader, style intention.*

Índice del artículo

[L15-05-13 Poética de la novela, o el arte de hacer novelas en este tiempo](#)

- [1. Poética de la novela](#)
- [2. Narrador e historia \(Novela\)](#)
- [3. Ficción / Historia](#)
- [4. Título](#)
- [5. Espacio](#)
- [6. Tiempo](#)
- [7. Manuscrito, naturalmente](#)
- [8. Diálogo](#)
- [9. Personajes](#)
- [10. Materiales](#)
- [11. Lector](#)
- [12. Voluntad de estilo](#)
- [13. Referencias](#)
 - [13.1. Citas](#)
 - [13.2. Créditos del artículo, versión y licencia](#)



1. Poética de la novela

Nuestras reflexiones y comentarios acerca de la poética de la novela adoptan la forma de cincuenta proposiciones, proposiciones que, como en su día determinaron **Frege** y

Russel, y luego **Wittgenstein** en el **Tractatus logico-philosophicus**, han de ser entendidas como funciones de verdad, bien de sí mismas, bien de otras.

1.

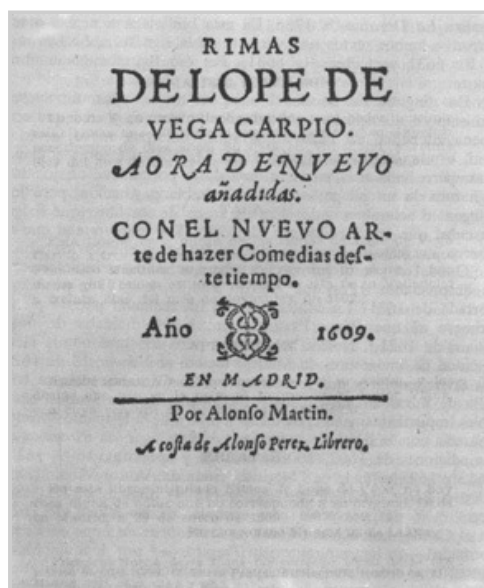
La obra de arte que se presenta hoy día bajo el marbete de novela se adscribe a un género literario proteico y misceláneo en el que todo cabe.

En estos tiempos confusos, tiempos de ruido y furia, tiempos de banalidad del bienestar, la novela se presta a todo, incluso a cualquier capricho de un ser experimentado que se las sabe casi todas y quiere y desea nuevos goces, una vuelta de tuerca más en la serie literaria, en el canon concebido y conocido bajo el rótulo de *novela*.

2.

Concebida como obra de arte, la novela, si quiere ser tal y como tal ser considerada — obra literaria y creación artística, al fin y sobre todo—, se ha de someter a las estrictas reglas de la poética o de la retórica de la novela, al arte de hacer novelas en este tiempo.

Aunque todo autor que se precie también ha de promover su ruptura y transgresión, que es lo que procede en cada uno de los momentos, y más aún en los actuales tiempos de mediocridad plomiza, tiempos de vacua trivialidad.



Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo

[Portada de la edición de *Rimas* de Lope de Vega (1609), en la que se publica por primera vez el *Arte nuevo*.]

3.

¿Progreso bajo nuevas formas? ¿Evolución? ¿Acaso una nueva poética de la novela en el contexto de una nueva poética del arte?

Aunque se haya avanzado y llegado por mal camino a The Factory de Andy Warhol,

donde toda mistificación reiterativa encuentra fácil reproducción y asiento, e ir más lejos, o más bajo... e incluir en el recorrido tanto *ready-made*, siguiendo, prosiguiendo o persiguiendo la estela de Duchamp —o de su urinario, más bien, que es una fuente que es un mingitorio que es una fuente..., y hasta un orinal de R. Mutt— y a tipos como Jeff Koons o Damien Hirst o Ai Weiwei o Andrea Fraser... e ir más lejos, o seguir más abajo... ¿Se puede ir más abajo?

Y suenan en la cadena de música algunas composiciones de La Monte Young: *Compositions 1960 #10* —Dibuja una línea recta y síguela—, *Compositions 1960 #15* —Esta pieza consiste en pequeños remolinos en medio del océano—, o *Piano piece for David Tudor #3* —La mayoría eran saltamontes demasiado viejos—. Y por este camino, ¿hasta dónde puede llegar la música y el arte sin cortar la comunicación con el receptor de la obra artística?

Y entonces no suena —arte del silencio, si es que no es silencio del arte—, porque no deja sonar 4'33", su pieza insonora, John Cage. En este mundo desatado y confuso —tiempos de banalidad del bienestar, tiempos de mediocridad plomiza y hasta de vacua trivialidad—, qué difícil se hace mantener el tipo ante una obra como esta, presentada por Cage en 1952: composición en tres movimientos —de 30", 2'23" y 1'40", respectivamente, separados entre sí por una tapa de piano que se abre y una tapa de piano que se cierra—, donde en 4 minutos y 33 segundos precisamente cronometrados todo es silencio, todo es quietud e inmovilidad, toda la obra es silencio —donde todo el resto es silencio, el resto es solo silencio, silencio solo, para que el silencio de la obra creativa permita oír y escuchar otros silencios u otros sonidos u otros ruidos circundantes que nos envuelven y no se dejan habitualmente oír, arte del silencio convertido en silencio del arte.

Y la obra de arte va a más. ¿Hacia dónde? ¿Hasta dónde? Arte del silencio, silencio del arte. El arte que se niega a sí mismo para ser de otro modo. ¿Dónde progresa la creación y acaba el arte? ¿Dónde la obra artística culmina para dejar de ser, o ser nada, para llegar a ser 0'00" —o la cosa que no es del reino de los Houyhnhnms—?

Sinfonía de Praga: 322.

De la poética del texto a la poética de la comunicación literaria.

Si la ficción moderna abría en 1922, año seminal para la literatura, un mundo maravilloso con **Ulysses** y con **À la recherche du temps perdu** —o, desde otra perspectiva, con **The Waste Land** y **Die Sonette an Orpheus**—, mundo que se iluminaba poco después con la prodigiosa **The Sound and the Fury** (1927), su cierre, culminación, caída y catástrofe se lleva a cabo con **Finnegans Wake** (1939), cortocircuitando la comunicación.

Ficción moderna: qué sabemos y cómo lo sabemos (*The Sound and the Fury* (1927), de William Faulkner) —Cuestiones epistemológicas.

Ficción postmoderna: qué somos (*Gravity's Rainbow* (1973), de Thomas Pynchon) — Cuestiones ontológicas.

4.

Se ha de reflexionar asimismo sobre la poética de la recepción, sobre cibercultura, sobre hipertextos, sobre cómo se ha de pasar del *lector in fabula* al *lector in machina* y de qué efectos tiene todo ello sobre el proceso de creación y sobre la propia obra de arte, así como sobre su recepción.

Podría ser poco ortodoxo —y acaso nada recomendable para la unidad y coherencia interna de la obra— que el clavo estuviera en la pared y no llegara a aparecer el protagonista al que ahorcar (por no mencionar la pistola que hay que disparar), contraviniendo la pragmática de Antón Chéjov.

Pero qué me diríais si tuviéramos el personaje para ahorcar y no hubiera modo de encontrar clavo en que colgarle... ¿Le dejamos vivito y coleando, pues? ¿O acaso le llevamos ante el paredón de ejecución, o le aplicamos garrote vil, o le instalamos en la silla eléctrica, o le premiamos con una inyección letal? Y en esas preguntas está el principio de la novela.

5.

Y se ha de debatir sobre cómo la obra literaria ha de generar su propio contexto de lectura o de comunicación, o sobre cómo en la novela el proceso de definición del entendimiento receptivo culmina con la inserción del receptor en el texto mediante un juego de espejos que permita a los lectores identificarse con aquellas figuras que, al igual que ellos, pero desde el interior de la obra artística, atienden a las historias y las valoran para enseñar a descifrar la obra que se está leyendo —tal como ya sucede con Tarsiana en el **Libro de Apolonio**—, o sobre cómo se puede llegar a pretender modificar el desarrollo argumental de la obra si no se está de acuerdo con el proceder de los personajes de ficción —y lo podemos ejemplificar en el capítulo XL del libro primero del **Amadís de Gaula**.

Es verdad que toda historia tiene un principio y tiene, muy especialmente, un fin; un principio en el que arranca y se origina —principios en los que se funda y fundamenta—, y un final que la cierra, aunque muy provisionalmente, hasta que la abre el lector o receptor —que es quien realmente cierra el ciclo—, y una finalidad, no tanto desde el punto de vista de la moral o del compromiso, de la ética o de la reflexión y de la responsabilidad personales —que también—, cuanto como obra artística, como obra de arte total y única.

Y entre principio y fin —entre principio y final, entre principios y finalidad— está lo que el autor, dios todopoderoso y eterno a través de su creación, ha considerado que ha de estar —acto de reflexión—, ha querido que esté —acto de voluntad—, ha decidido que tiene que estar —acto de resolución.

Sinfonía de Praga: 324-325.

6.

Sí, ya sé que algunos no se conforman con eso, que no les vale la poética de la novela o de la obra artística que argumentamos, que quieren saber más —la cólera de un lector sentado no se temple así como así, parafraseando al gran **Lope de Vega**.



Lope Félix de Vega Carpio

[Obra atribuida a Eugenio Cajés. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.]

Sí, ya sé, lo sé muy bien, que algunos quieren saber todos los detalles —teoría del conocimiento— y hasta recrearse en ellos, deleitándose en las palabras, en las acciones, en las escenas que se describen, narran o muestran, incluso aunque meramente se insinúen o simplemente se esbocen —ya tienen suficiente imaginación ellos como para añadir lo que les falte si se les da un punto de apoyo o de partida en el que sustentarse.

Y lo que hubo después de la cena, e incluso antes, en la intimidad del hogar, con las cortinas corridas, mientras borboteaba el agua donde se cocía la pasta, encima de la mesa de la cocina, con estruendo de platos y de copas incluido, en una noche de orgía y desenfreno que empezó en viernes y acabó bien avanzada la madrugada del sábado —completamente vacías las dos cajas de bombones *Godiva*, escurridas hasta la última gota las dos botellas de champán *Möet & Chandon Brut Imperial Rosé*, totalmente exhaustos los cuerpos—, no es para contarlo, que no siempre hay que contar todo lo que sucede, que no todo cuanto sucede —en la realidad, en la vida— ha de suceder realmente —en la historia, en la novela— ni tiene que ser suceso o sucedido que discurre tal cual ante los ojos del lector, que los lectores son sabios e inteligentes, que saben y conocen por experiencia propia o ajena sin que se les tenga que trasladar todo con detalle, A por B.

Sinfonía de Praga: 419.



2. Narrador e historia (Novela)

7.

La obra literaria, toda obra literaria —toda obra artística— y, por ende, toda novela tiene un autor, un creador que la sitúa con voluntad y firmeza dentro del canon literario y artístico.

Autor que se manifiesta muchas veces de manera explícita mediante un yo que actúa como vicario y que suplanta, usurpa y abduce.

¿Pero quién es ese yo emisor que narra la historia? ¿Quién cuenta? ¿Desde qué perspectiva? ¿Con qué grado de verdad? ¿Con qué grado de verosimilitud?

Si todos los narradores mienten... ¿qué significado, qué verdad se puede atribuir al narrador que dice lo que dice o que escribe lo que ha escrito?

Teoría general de la novela del futuro, a partir del ilustre editor Samuel Riba —Riba, para todo el mundo—, según Enrique Vila-Matas (*Dublinesca*):

- Intertextualidad.
- Conexiones con la alta poesía.
- Conciencia de un paisaje moral en ruinas.
- Ligera superioridad del estilo sobre la trama.
- La escritura vista como un reloj que avanza.

8.

¿Quién es el narrador —el yo emisor, autor o novelista que narra la historia, si es que es uno y lo mismo—? Aunque me temo que error sería confundir a uno y otro.

Metalepsis narrativa: Transgresión de los niveles de la ficción.

¿Quién es el narrador? ¿Cómo se llama? ¿A qué se dedica realmente o cuál es su actividad profesional? ¿Cuál es su apariencia física o su edad? ¿Cuáles sus sentimientos o emociones? ¿Cuáles sus pensamientos, su forma de pensar? ¿Cuáles su estar en el mundo, su forma de ser en sí?

Narrador que ha de narrar desde el yo, pero que no dice ni permite saber su nombre — o puede que sí—, que ni siquiera precisa su trabajo o puesto o su mera apariencia física, y que solo aporta algunos datos sueltos, que ayudan a configurarlo como personaje, pero que no permite llegar a identificarlo de manera fehaciente.

Quien narra es quien es, aunque no se sabe quién es ni cómo se llama o cómo se denomina o cómo se le ha de nombrar, cuál sea su profesión, cuál su mera apariencia exterior, cuál sea su edad, cuáles sus sentimientos o emociones, cuáles sus pensamientos o su forma de ser.

Se sabe lo que se sabe, o lo que se nos permite saber.

Leyes del movimiento narrativo (Jorge Volpi: *En busca de Klingsor*):

- Toda narración ha sido escrita por un narrador.
- Todo narrador ofrece una verdad única.
- Todo narrador tiene un motivo para narrar.

9.

¿El yo narrador de la novela es simplemente una máscara tras la que esconderse? ¿O es acaso la perspectiva heterogénea de todas las cosas y sucedidos, que conoce la historia desde el final y nos va guiando a la vez que secuenciar el relato, manteniendo y dosificando la intriga y la peripecia, anticipándonos y mencionando a veces elementos y sucesos que se van a integrar progresivamente en la estructura de los hechos o rememorándonos otros sucesos y acontecimientos ya habidos que a veces cobran nuevo valor o diferente significado a la luz de nuevos datos?

Gesamtkunstwerk: Obra de arte total.

10.

El narrador actúa como remembranza de la historia que ha sucedido —analepsis— o como anticipo de lo que ha de venir —prolepsis—, a la vez que secuenciar hechos, dosifica acontecimientos y los valora o se cuestiona sobre lo ya sucedido o sobre el porvenir.

Toda historia tiene un principio y un fin —esta no va a ser menos—, aunque para ello sea necesaria la participación de un narrador, novelista o autor, y de un receptor o lector. Así pues, para comenzar por el principio, les diré que esta historia se inició en Praga el martes 8 de septiembre de 2009, a las 18:00 horas, una tarde calurosa en la que estaba

invitado a la inauguración en el Instituto Cervantes de la exposición *Colores de la selva*, promovida por la embajada de la República Bolivariana de Venezuela en la República Checa —aunque desde otras perspectivas, como más tarde se verá, podría ser adecuado indicar que esta historia empezó acaso el 27 de enero de 1902 a la orilla del Danubio en algún lugar de lo que hoy es Serbia, o el 16 de junio de 1930 en Hlavní nádraží, la estación central de trenes de Praga, o puede que en 1968 en Tel Aviv, o incluso habría que señalar que la novela propiamente no habría de iniciarse hasta la epifanía sobrevenida el 13 de enero de 2010.

Sinfonía de Praga: 9.



11.

Y aún hay más, porque nuestro narrador se pone trascendental y acude a reunirse con **Miguel de Cervantes** y nos lleva hasta los preliminares de **Los trabajos de Persiles y Sigismunda**, a la dedicatoria al conde de Lemos que Cervantes —puesto ya el pie en el estribo— escribió el martes, 19 de abril de 1616, apenas unas horas antes de su muerte. Y hace mención a fama y fortuna, aunque de manera anónima —si es que no apócrifa—, o a que ejerce un papel subordinado en la historia, pero que es, sin embargo, el del dios todopoderoso y eterno que crea la obra de arte.

Así es; así será, si así les parece, que esta historia está dando ya mucho de sí, y más que habrá, que la vida es corta, el tiempo apremia y cuando tengamos puesto ya el pie en el estribo y con las ansias de la muerte, como Él escribió, yo solo quiero, aunque de manera anónima —si es que no apócrifa—, dejar fama y fortuna de lo que ha sido, de poco más que una quincena de años en una Europa convulsa, que se desangra y una y otra vez repite sus errores del pasado, una historia que camina, o cabalga más bien, a caballo de dos mujeres en aquella Praga que es esta, donde Lieserl y Meme parecen convivir tan a su gusto, mientras yo asumo, anónimo, un papel subordinado, que es, sin embargo, el del dios todopoderoso y eterno —fama y fortuna— que a trancas y barrancas va haciendo avanzar su creación y su obra.

Sinfonía de Praga: 370-371.



Miguel de Cervantes Saavedra

[Retrato no autenticado de Cervantes, atribuido a Juan de Jáuregui, Real Academia Española. Aunque acaso el retrato más fiel de Cervantes sea el autorretrato con palabras que aparece en el «Prólogo al lector» que abre las Novelas ejemplares: «Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva... »]

12.

Y el narrador cuenta y no cuenta —aunque nos cuenta lo suficiente, y nos basta con lo que insinúa—, que no todo es para contarlo, que no siempre hay que contar todo lo que sucede.

Storytelling: Creación *ex ovo*, para seguir dentro de la tribu —o para que la tribu nos siga, más bien—. Cuando escribimos creamos nuestra propia realidad y nos convertimos en actores de la historia.

13.

Pero el yo narrador que aparentemente cuenta desde la omnisciencia y desde el final de la historia —conociendo plenamente los sucesos acaecidos (tanto en la rúa como en la calle)—, por lo que cuenta y nos indica parece que ni siquiera es dueño de sí mismo.

¿Un personaje controlando al narrador de la historia, en la que ambos se integran a título de personajes? ¿Perspectiva de narrador que cuenta y dosifica pero que no es un *Deus ex machina* sino un ser en buena medida controlado, esclavo, a la vez que necesario para que la peripecia se logre y alcance su fin?

Quien cuenta, quien narra la historia, a la vez que se narra a sí mismo narra a los

demás, a cada cual según su grado de conocimiento.

Ya la vieja y sabia escolástica denunció el error que se asienta en la fórmula *post hoc, ergo propter hoc* —en el relato, lo que viene *después* es interpretado —leído— como *causado por*, confundiendo temporalidad y causalidad— [y no está muy lejos de ello la falacia de composición].

La novela, como una sinfonía de Mahler, construcción de un mundo.

«El narrador no debe facilitar interpretaciones de su obra, si no, ¿para qué habría escrito una novela, que es una máquina de generar interpretaciones?».

(Umberto Eco: *El nombre de la rosa*).

14.

Narrador que, sin embargo, parece que cuenta todo lo que sucedió por respeto y consideración al lector y que, en aras a contarle todo, por compromiso consigo mismo — fiel transcriptor de sucesos propios y ajenos—, cuenta incluso su propia intervención en la peripecia, lo que no siempre le deja en el mejor lugar: actos de naturaleza nefanda a primer plano.

Sí, ya sé, lo sé muy bien, que bien me conozco de la novela el decálogo, que, para lograr el éxito, entre sus primeros mandamientos exige comida y sexo, sexo y comida, más sexo y más comida, comer y follar, cuanto más mejor, cuanto más explícito sea mejor, cuanto más y mejor se lo describa, cuanto más se lo manosee y detalle, al sexo, mejor.

Sinfonía de Praga: 325.

15.

Y en tanto que se cuentan hechos dolorosos o vergonzantes, de los que uno se arrepiente inmediatamente después de que hubieran sucedido, están presentes, a pesar del acto de contrición —o puede que por ello—, permanentemente en nuestra mente y no se olvida detalle de ellos, a pesar del transcurso del tiempo, que todo lo emborrona y lo cubre de neblina y de costra.

Estatuto de la ficcionalidad.

Telling /Showing: Contar / Mostrar.

16.

Narrador que cuenta toda la verdad, y la verdad es indivisible «y no admite particiones dictadas por nuestros intereses o por nuestra vergüenza» (**Eco: El nombre de la rosa**).

O como ya había precisado uno de los aforismos de **Kafka**:

La verdad es indivisible, y por lo tanto no puede conocerse a sí misma; quien quiere conocerla, tiene que ser mentira.

O como escribe un narrador, ya no tan moderno (modesto ciudadano nacido en la no menos modesta Barcelona el 31 de marzo de 1948):

La verdad, al ser indivisible, no puede conocerse a sí misma, así que decir la verdad será mentir...

17.

Y reflexiona nuestro narrador sobre la posición del lector en relación con la ficción que se le narra.

Ya sé que para cada lector es legítimo identificarse con los personajes de la ficción o de la historia y correr sus mismas aventuras y experiencias, llorar y amar con ellos y con ellos disfrutar y odiar, meterse en su propia piel o querer emularles, acercando nuestra prosa cotidiana y rutinaria a su poesía; sé que el quehacer del narrador es acercar realidad y ficción, verdad y mentira, igualando a ambas en ocasiones, de modo que personajes y lectores u observadores puedan ser a veces uno y lo mismo y puedan identificarse y hasta confundirse —suspensa la incredulidad.

Sinfonía de Praga: 419.

«Un libro está hecho de signos que hablan de otros signos, que, a su vez, hablan de las cosas. Sin unos ojos que lo lean, un libro contiene signos que no producen conceptos, y, por tanto, es mudo».

(Umberto Eco: *El nombre de la rosa*).

18.

Y nuestro narrador explica la obra artística como selección entre infinitas posibilidades y cuál ha de ser el papel del artista en el proceso de creación.

Pero para ello hay que contar lo que hay que contar, que no todo tiene que ser narrado tal cual para existir y lograr carta de plena naturaleza, que la obra de arte es arte tanto por lo que dice y muestra como, y muy especialmente, por lo que calla, insinúa u oculta, que la obra artística es selección entre infinitas posibilidades y la genialidad del artista está en seleccionar, estructurar y poner marca y personalidad propias a lo que ha de ser y solo a lo que ha de ser, a lo que por su todopoderosa decisión creadora ha de existir, pasando de la nada caótica, multiforme, proteica, magmática, nebulosa y convulsa a convertirse en obra de arte imperecedera y eterna.

Sinfonía de Praga: 419-420.

«El momento áureo, la sensación de que por medio de la palabra escrita, no solo creaba algo autónomo, vivo por sí mismo, sino que en el curso de este proceso de objetivización por la escritura, conseguía al mismo tiempo comprender el mundo a través de sí mismo y conocerse a sí mismo a través del mundo».

(Luis Goytisolo: *Antagonía*).

19.

Y reflexiona sobre invención, disposición y elocución, a la búsqueda de la obra de arte.

Imitatio compuesta.

Inventio (revolviendo muchos libros, buscando a través de muchas invenciones).

Dispositio (entremezclando agudezas, historias y antigüedades).

Y, finalmente, *elocutio*. Elocución, al fin; todo es elocución.

20.

Pero el narrador es consciente de que no todos los lectores van a estar conformes con

su poética de la novela o de la obra artística, que algunos lectores quieren más y quieren todo —y recuerda el **Arte nuevo** de **Lope de Vega** y lo parafrasea.

Sí, ya sé que algunos no se conforman con eso, que no les vale la poética de la novela o de la obra artística que hemos reiteradamente argumentado, que quieren saber más —la cólera de un lector sentado no se temple así como así, parafraseando al gran Lope de Vega—, que quieren saber todos los detalles —teoría del conocimiento— y hasta recrearse en ellos, deleitándose en las palabras, en las acciones, en las escenas que se describen y narran, incluso aunque meramente se insinúen o simplemente se esbocen —que ya tienen suficiente imaginación ellos como para añadir lo que falte si se les da un punto de apoyo o de partida en el que sustentarse ².

Sinfonía de Praga: 420.

21.

Por qué se escribe: Cronista fiel de hechos y sucedidos verídicos y ciertos o de sucesos y prodigios sorprendentes y maravillosos, que desvela y saca a la luz una historia no avellanada ni seca, aunque puede que sí un poco antojadiza y hasta un sí es no es llena de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, que a la vez que instruye y divierte a los lectores —*utile et dulce*, o más propiamente *miscere utile dulci*, como pide **Horacio** en **Ad Pisones**—, descarga la propia conciencia y se justifica a sí mismo y su propia intervención en los hechos.

Novela como expresión estética de la ética humana —*Nulla aesthetica sine ethica*— (Ya estaba en Teoría de la novela de Georg Lukács, que consideraba la intención ética como un elemento eficaz de estructuración de la novela, entendida esta como «la epopeya de un mundo sin dioses»).

En la agria batalla que se suscitó cuando se dieron a conocer la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*, el 30 de septiembre de 1615 [aunque algunos eruditos como Antonio Carreira adelantan la fecha al año 1613] Góngora escribe una carta «en respuesta de la que le escribieron» de manera anónima, donde defiende que, además de «útil» y «honroso», su polémico poema *Soledades* es «deleitabile», en tanto que quien lo lea «quedará más deleitado cuanto, obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las sombras de la obscuridad asimilaciones a su concepto».

22.

Autor que, sin embargo, como un **David Markson**, permanece desconocido y oculto, o como un **Miquel Bauçà** más, decide desaparecer y esconderse, ocultarse; pero no tanto como para que no se deje ver —o entrever cómo suplanta, usurpa y abduce— a través de diversos disfraces, esperando la complicidad del lector que sepa descifrarlo, sin que se haya de aguardar a que acontezca lo sucedido en la calle Marquès de Sentmenat de Barcelona el 3 de enero de 2005, con prólogo en el Apartado de correos 9471 y epílogo en el Instituto Anatómico Forense.

Brian Nuall'in puede convertirse en Flann O'Brien —o al revés—, y también en Brian O'Nolan, Myles Na Gopaleen —o Myles Na Copaleen o Myles na gCopaleen, y otras diversas variantes—, George Knowall, Brother Barnabas, Count O'Blather, John Dames Doe, Peter the Painter o Winnie Wedge.

Pero con serlo, eso no es lo importante, sino que determine diversos comienzos y finales para su *At Swim-Two-Birds* —que, como escribió Borges, narra la historia de un estudiante de Dublín que escribe una novela sobre un tabernero de Dublín que escribe una novela sobre los parroquianos de la taberna (entre quienes está el propio estudiante mencionado), parroquianos que a su vez escriben novelas donde figuran el tabernero y el estudiante, así como otros compositores de novelas.

Problematizar la historia es problematizar el conocimiento es problematizar la realidad.

¿Qué es lo que realmente sabemos acerca de lo que realmente somos si no sabemos realmente lo que realmente fuimos? Dado que somos realmente el resultado de lo que realmente fuimos.

23.

Por otro lado, hay autoría, pero también hay coautores —y son muchos, ison tantos!, isois tantos!



3. Ficción / Historia

24.

En la novela de hoy día y en la poética que la sustenta son numerosísimas las ocasiones en las que se debate acerca de la relación entre ficción e historia, entre verdad y mentira, entre historia y vida, entre realidad e invención, entre arte y naturaleza.

O se reflexiona acerca de metaficción o autoficción, engaño a los ojos o a la mente, verosimilitud o mentira que se hace pasar por verdad.

Work in progress, metaficción o autoficción.

Y se señala que hasta con la verdad se engaña o «también la verdad se inventa» — como enseña **Machado** en **Proverbios y cantares**.

Sí, ya sé, lo sé muy bien, que no todo lo que realmente sucede —en la realidad, en la vida— sucede realmente —en la historia, en la novela—, ni tiene que ser suceso o sucedido de esta historia; y al revés, o desde otra perspectiva, que no todo lo que sucede realmente —en la novela, en la historia— realmente sucede —en la vida, en la realidad.

Sí, ya sé que hay y tiene que haber artificio, que hay invención, disposición y elocución, que hay toma de decisiones —y decidir es cortar por lo sano todo lo mucho que no ha de estar para permitir que logre ser únicamente lo que tiene que ser.

Y sé también que hay, en fin, selección —y actos de reflexión, y actos de voluntad, y actos de resolución—, que ese es el arte de la novela y ese es el arte de esta historia.

Sinfonía de Praga: 326.

Historia y ficción: Interrelación estructurada —o estructura interrelacionada, en fin.

Composición mixta.

Verosimilitud, que produce el artificio narrativo.

Veracidad, que proporciona la inclusión de elementos históricos.

25.

Virtualidad creativa más que referencial: *poiesis* más que *mímesis* (construcción más que representación).

Diégesis y mímesis.

Que le pregunten a Platón; y si no contesta, al sabio de Aristóteles o a alguno de los otros escritores que les siguieron la estela.

«Uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna».

(Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, II, III).

Entre analepsis internas heterodiegéticas completivas y prolepsis homodiegéticas repetitivas se puede llegar a perder el sentido, y hasta la sensibilidad.

26.

En el libro III del **Libro del tesoro** de **Latini** se hace un interesante apunte sobre el dominio de la ficción, que parte del **De inventione** ciceroniano:

Dize Tullio que el fecho es quando el razonador dize cosas que fueron e que non fueron así como si ellas fuessen.

El «cuento» —el «fecho»— puede acoger sin duda la verdad histórica, las *res factae*, pero para acoger también y junto a ella las *res fictae*, en la medida en que estas sean verosímiles.

«La literatura no nació el día en que un chico llegó corriendo del valle neandertal gritando: 'el lobo, el lobo', con un enorme lobo gris pisándole los talones; la literatura nació el día en que un chico llegó gritando 'el lobo, el lobo', sin que le persiguiera ningún lobo».

(Vladimir Nabokov: *Curso de literatura europea*).

«La ficción es una mentira que encubre una profunda verdad». «La ficción es, por definición, una impostura... toda novela es una mentira que se hace

pasar por verdad».

«No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla».

Escribe el buen escritor Mario Vargas Llosa.

«La realidad puede permitirse el lujo de ser increíble. Lamentablemente, una obra de ficción no puede permitirse tales libertades».

Escribe que dijo Vila-Matas, miembro de la sociedad del aire, del aire de Dylan —de Bob Dylan, por supuesto—, haciendo teatro de la realidad o teatro de la memoria.

27.

Y parafraseando a Don **Miguel de Cervantes** (**Don Quijote de la Mancha**, I, XLVII):

Tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan.

«Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta».

Dice Roberto Bolaño según escribe Javier Cercas (*Soldados de Salamina*). O más precisamente: Replica Roberto cuando Javier defiende que su *Soldados de Salamina* «no es una novela» sino que es «una historia con hechos y personajes reales. Es un relato real».

28.

Aunque la verdad es que en estas cosas del arte nunca se sabe con certeza, o nunca se sabe del todo, ya que lo que se cierra se abre, y lo que era el fin puede no ser más que el principio de otra cosa o aun de la misma.

Y así y aquí acaba la historia de Lieserl, o de Meme —mi historia, tu historia—, queridísimo y ya desocupado lector. El placer es casi todo tuyo; aunque, si sigues, verás...

*Der Zeit ihre Kunst,
der Kunst ihre Freiheit.*

[A cada época su arte,
al arte la libertad]

(*Secession*: Viena)



4. Título

29.

El título de una obra es o puede ser, según los viejos principios de los formalistas rusos, el archilexema del texto, que ha de integrar el archisemema que resume y recoge el contenido del relato.

Pero, por lo mismo —extrañamiento como principio generador de la literariedad—, también puede apartarse de la norma, desviándose de ella, e incluso enfrentarse radicalmente a ella y transgredirla —¿Dónde está? ¡Que salga ya! ¡Queremos ver en escena a la cantante calva que se nos ha anunciado!

«Cuando yo uso una palabra quiere decir lo que yo quiero que diga».

Dice Humpty Dumpty escribe Lewis Carroll. Y cuando Alicia —ingenua, casi niña, por más que núbil y apetitosa, o puede que por ello— duda y se sorprende de que las palabras puedan decir tantas y tan variadas cosas, Humpty Dumpty remacha: «La cuestión es saber quién es el que manda... eso es todo».

30.

Y a la hora de determinar el título, se ha de hacer con eufonía, con mnemotecnia, con propiedad y adecuación, generando ansiedad por la lectura a la vez que anticipando el contenido de la obra.

Aunque muchos no han querido o sabido hacerlo. Y de ahí tanto *Sin título* —o *Untitled*,

que queda mejor— en el arte moderno.

«Un libro no puede sustituir al mundo. Es imposible. En la vida, todo tiene un sentido y una finalidad... Uno trata de aprisionar la vida en un libro, como a un pájaro en una jaula, pero no sirve de nada».

Dice Gustav Janouch que decía Kafka (*Conversaciones con Kafka*).

«La escritura llega muy exactamente en el momento en que cesa la palabra; es decir, a partir del instante en que es imposible saber quién habla y donde se constata que algo [ça] comienza a hablar».

Pontifica el gran pontificador Roland Barthes.



5. Espacio

31.

El entorno urbano, y buen ejemplo de ello es la Praga de **Sinfonía de Praga**, como núcleo catalizador de la novela. Precisa la identificación de los espacios, pero sin que estos tengan relevancia alguna más allá de la referencia urbana básica a la ciudad que acoge la mayor parte de la peripecia narrativa, bien esté ambientada en el presente más inmediato o se recrea en un pasado no tan lejano.

«Incluir el contexto en el texto, presente el autor no menos que el lector entre los personajes, y como ellos insertos uno y otro en la trama, un lector que conoce tanto el autor como lo que este escribe y que lee dentro de la obra lo que luego todo lector leerá fuera de ella, similar, en su equiparación virtual al lector real, a esas imágenes que aparecen reflejadas en el espejo del fondo del cuadro, contemplando al autor, que, en alto el pincel y la paleta, les contempla a su vez desde un segundo término».

(Luis Goytisolo: *Antagonía*).

«Con objeto de exponer la verdad, debemos darle carácter de ficción».

Dice Rudolf Born —que como saben los buenos lectores no es familia de Bertran de Born, que aparece retratado en los últimos versos del canto veintiocho del *Inferno* de Dante—, que en la vida real no se llama con ese nombre, escribe Jim (James Freeman), que se presenta con un nombre que no es su verdadero nombre, escribe Paul Auster en *Invisible*.

Praga, la nueva *çibdad* —aunque sin un nuevo Cid que se pueda sonreír o *sonrisarse* ante ella—, lugar de encuentro y de desencuentro, de amparo y de desamparo, de compenetración y de ruptura, madre y madrastra, acogedora y opresiva, retablo de las maravillas, eso y todo lo demás al mismo tiempo. Praga —PRG—, siempre Praga.

«Descubrir lo que solo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela».

Repetía Hermann Broch escribe Milan Kundera (*El arte de la novela*), que añade: «El conocimiento es la única moral de la novela».

«There are no facts, only art».

Dice Emerson escribe Shields (*Reality Hunger: A Manifesto*).



6. Tiempo

32.

La novela se puede presentar y se presenta con gran precisión de los tiempos en los que se sitúa la peripecia narrada. Así, se nos indica con detalle el día de la semana, la fecha precisa y hasta la hora exacta en que suceden los hechos narrados.

Y ello se hace obvio ya desde el principio del relato:

Toda historia tiene un principio y un fin —esta no va a ser menos—, aunque para ello sea necesaria la participación de un narrador, novelista o autor, y de un receptor o lector. Así pues, para comenzar por el principio, les diré que esta historia se inició en Praga el

martes 8 de septiembre de 2009, a las 18:00 horas, una tarde calurosa en la que estaba invitado a la inauguración en el Instituto Cervantes...

«Narrar es repetir lo ya narrado. Repetición de lo narrado en la infinita variedad de sus formas. Desde el origen del fluir temporal. Narrar es propiciar la duración. Una argucia para no morir y para revincularse, por encima del tiempo, con su origen».

Escribía el 23 de agosto de 1980 en su *Diario anónimo* J. A. Valente.

33.

Así van transcurriendo los días, de manera precisa y detallada, haciendo avanzar la historia, ubicada en el más inmediato presente.

Hasta que se hace emerger al pasado: Documentos —manuscritos, naturalmente— que vienen a recuperar un pasado que fue y que se hace presente a través del relato.

A partir de ese momento, el presente más rabioso convive, se entremezcla y se explica a través del pasado, de un pasado que, si no muy alejado cronológicamente del ahora, nos sorprende con hechos e historias inesperadas, con antes nunca vistas ni oídas aventuras.

«No subject
No image
No taste
No object
No beauty
No message».

Escribe John Cage sobre las *White paintings* de Rauschenberg; y al escribir se escribe a sí mismo y escribe el arte contemporáneo que va a la búsqueda de algo ignoto o desconocido, hacia la creación absoluta o puede que hacia ninguna parte.

34.

Y habéis de agradecerme que no vaya más lejos, que bien pudiera: Tiempo de la historia; tiempo del relato —de la enunciación y del enunciado—; y tiempo de la escritura.

Unas preguntas tan solo: ¿Cuándo se escribe? ¿Cuándo se inicia y se concluye el tiempo de la escritura? ¿Se puede escribir antes de que los hechos sucedan, prediciendo y prefigurando el futuro —un cisne negro en el horizonte—? ¿Quién imita a quién —si de imitación se tratara—: la naturaleza al arte o el arte a la naturaleza? ¿O acaso la respuesta nos la traiga, aunque desde otro contexto, el ingenioso **Baltasar Gracián**: «Y adelante el arte lo que comenzó naturaleza»?

«La verdad siempre es maraña».

Escribe el que dice ser rey de Redonda, conocido entre el pueblo llano como Javier.



7. Manuscrito, naturalmente

35.

El manuscrito encontrado tiene longeva raigambre y extensa progenie en la serie novelística —iel padre **Cervantes** y su Cide Hamete Benengeli saben tanto de ello!



El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha
(Miguel de Cervantes: 1605)

Y puede asumir múltiples variantes, y encontrarse incompleto o corrompido, o necesitar traducción de cualquier aljamía morisca o judaica, generando así un

intermediario más —habitualmente *non sancto*—, perspectivismo que el lector ha de agradecer porque, aunque dificulta el texto, enriquece su significado y abre diversas vías de acercamiento a la obra.

«...exceda al ser el arte».

Pinta El Greco y escribe Fray Hortensio Félix Paravicino.

¿Y qué cuando el manuscrito no se encuentra sino que te lo asignan, según determinación del *Deus ex machina*, que es, a su vez, uno de los personajes, vivito y coleando, o dando zarpazos, de la historia?

Ars versus natura. Ars sive natura.



8. Diálogo

36.

El diálogo y sus acotaciones, integrado todo ello en el relato, es un problema complejo no sé si bien resuelto.

No puede ser lo que siempre ha sido y casi siempre es; no puede generar incomprensibilidad; no puede renunciar a algunas marcas gráficas.

¿Qué afirmar frente a tanta negación?

Para, finalmente, desbordarse y aparecer de manera directa, natural, no contaminada ni tamizada, *showing* más que *telling*, sin intermediación ni acotación alguna.

«Il romanzo è un viaggio nell'ignoto. E l'aspirazione di un narratore non è di raccontare quello che sa, ma di scoprire quello che non sapeva e che è pure riuscito a raccontare».

Escribió Giuseppe Pontiggia en *Il giardino delle Esperidi* (y parece que era voluntad de Stefano d'Arrigo —el autor de *Horcynus orca* o de *Cima delle nobildonne*— que se convirtiera en epígrafe de una reedición de *Cima*).



9. Personajes

37.

La tradición novelística —se dice— lo tenía bastante claro.

La larga tradición del realismo (Milan Kundera: *El arte de la novela*) ha creado para la novela —y por ende para todo relato— algunas normas casi inviolables para la lógica de toda creación artística:

1. Hay que dar el máximo de información sobre un personaje: sobre su apariencia física, su modo de hablar y de comportarse.
2. Hay que dar a conocer el pasado de un personaje, porque en él se encuentran las motivaciones de su comportamiento presente.
3. El personaje debe gozar de una total independencia; es decir, que el autor y sus propias consideraciones deben desaparecer para no perturbar al lector, quien quiere rendirse a la ilusión y considerar la ficción una realidad [Suspensión de la incredulidad].

Ahora bien, todo autor que se precie —canon y contracanon—, a la vez que se somete a las estrictas reglas de la poética o de la retórica de la novela, al arte de hacer novelas en este tiempo, ha de promover también su ruptura y transgresión, que, por la lógica de toda creación artística, han de ser violadas.

Los personajes son lo que son; y se hacen o son hechos, bien sea por el autor que nos los presenta o por la acción en la que se integran —si es que no por ambos procedimientos—, de diversas maneras.

Por su apariencia externa: su atuendo, su fisonomía, el color de su piel, su cabellera, sus ropajes, sus rasgos faciales y físicos más definitorios y sobresalientes, su envergadura —prosopografía.

Por sus sentimientos: virtudes y defectos morales, principios o ausencia de ellos, pensamientos, deseos, ansiedades; sus rasgos psicológicos, su sentido del humor y del honor, su generosidad o su tibieza: su forma de ser interior —monólogo interior y *stream of consciousness*; etopeya.

Y también por su lenguaje y la forma en que hablan, o por la que se les hace hablar —recordando a la doña Rosa de «leñe», «nos ha merengao» o «no perdamos la perspectiva, yo ya estoy harta de decirlo, es lo único importante» del inicio de **La colmena** de **C. J. Cela**—; por lo que dicen, susurran o gritan —o simplemente callan y ocultan.

O por lo que los demás dicen de uno o en contra de uno —el otro como configurador de nuestra forma de ser y de sentir, ser lo que somos en el otro; el otro como espejo en el que nos miramos y que refleja nuestro más verdadero yo.

Y hasta finalmente por sus acciones y la forma de interactuar con el medio en el que se sitúan o se les sitúa —doña Rosa, tropezando a los clientes con su tremendo trasero, arrastrando sus arrobos por entre las mesas del Café, mientras bebe ojén, buenas copas de ojén—; por el movimiento en escena —del daguerrotipo y la foto fija al cine, del monólogo solitario al diálogo compartido, entretejido, entretenido, al teatro—; por el devenir, que presupone e implica que hubo un antes y que puede que haya un después.

Suspensión de la incredulidad: Ya desde S. T. Coleridge, verdadera fe poética —que muchas veces se transmuta en justicia poética—, haciendo realista lo irreal, que presupone la voluntad de un autor pero muy especialmente la voluntariedad del lector o receptor de la obra artística (*quid pro quo*).

38.

Los personajes no tienen por qué ser unívocos, planos —etopeya, al fin y al cabo— y pueden alcanzar volumen para convertirse en personajes poliédricos y ser muy especialmente y sobre todo lo que los demás dicen de ellos, fama pública conformando la realidad —lo que es es lo que los demás, narrador o autor incluido, intuyen, creen, saben, opinan, sienten que es: «Hay quien dice que a doña Rosa le brillan los ojillos cuando viene la primavera y las muchachas empiezan a andar de manga corta. Yo creo que todo eso son habladurías: doña Rosa no hubiera soltado jamás un buen amadeo de plata por nada de este mundo. Ni con primavera ni sin ella».

«La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de lo que es capaz».

(Milan Kundera: *El arte de la novela*).

39.

Y si el relato se problematiza, puede que ignoremos todo eso, y el canon establecido se rompa en mil pedazos, y por no tener ni siquiera tengamos el más leve asidero, que es el que nos proporcionaría el nombre, que identifica, presenta y representa.



10. Materiales

40.

Son variados y diversos, más anónimos y mostrencos unos y más nominados o de regalengo otros, los materiales que se utilizan para la inspiración, la confección, la elaboración y la estructuración de la novela de hoy día.

41.

Estamos —y queremos estar— en los tiempos de la retórica postpoética, de la globosfera, del mundo ancho y redondo, de la postmodernidad, del ciberespacio.

Estamos, en fin, enredados todos en una red inextricable, en la afortunada edad de oro —¿o en su discurso?— donde no existe tuyo ni mío con la voluntad de configurar la novela de este tiempo —no **www**ela o no **web**la—; novela de intertextualidad y de mixtura, postmoderna, de escritura desatada e imitación compuesta; novela de mistificación, es también una mesa de trucos, tapiz de diversos y bien entrelazados hilos —tela de varios y hermosos lazos tejida— y composición coral, al fin.

De la imaginación constructiva —al estilo de la *produktive Einbildungskraft* (imaginación productiva) de la *Crítica de la razón pura* de Kant, que estructura y ordena el material sensorial proporcionado por las intuiciones del espacio y del tiempo, pero que parte siempre de fenómenos dados, de datos—, a la imaginación creadora —*schöpferische Einbildungskraft* de la *Crítica del juicio*—, que opera en el mundo del arte a través del genio.

42.

Así es, así será, si así os parece, si quien se sienta propietario y señor de una determinada combinación o secuencia de palabras no pretende impedirlo.

«Una proposición debe comunicar un sentido nuevo con expresiones viejas».
(Proposición 4.03 del *Tractatus lógico-philosophicus* de Wittgenstein).

La literatura, la creación literaria debe comunicar algo nuevo con palabras viejas.

«Un pájaro quieto no es solo un pájaro quieto: es un instante irrepetible. Y el presente no es solo un instante irrepetible; el presente es la visión del tiempo en desarrollo, una visión que incluye simultáneamente una interpretación del pasado y una esperanza o temor del futuro, no menos incierto aquel que este, uno y otro implícitos en la imagen en movimiento de ese hongo atómico que crece y crece hacia lo que no es hongo».

(Luis Goytisolo: *Antagonía*).

11. Lector

43.

El lector, al lector, para el lector, con el lector siempre.

Sin receptor no hay comunicación, y sin comunicación no hay mensaje que valga, aunque se opongán tantos, siempre los mismos, ellos siempre.

«Escribir es construir, a través del texto, el propio modelo de lector».

(Umberto Eco: *El nombre de la rosa*).

44.

Es así en todo lugar y momento de la obra literaria, ya desde su concepción, en su configuración y estructura, en la secuencia del relato, en lo que se incluye y en lo que se ha dado por excluido, en sus personajes y sucesos, y hasta en su voluntad de estilo.

«El fenómeno de la lectura es la sombra, el negativo, del fenómeno de la escritura».

(Luis Goytisolo: *Antagonía*).

45.

Y llegados hasta aquí, acaso haya que preguntarse: ¿Qué lector? ¿Qué lectores?

Uno y todos, todos y cada uno, todos ellos.

A cada uno según su interés, a cada uno según su necesidad, a cada uno según su voluntad.

«Escribir como pensar perfeccionando, como forma de dar agudeza a la idea, de articularla con otras y organizar el conjunto. La palabra escrita no será ni más ni menos cierta que la palabra pensada por el mero hecho de haberse objetivado; lo que sí ganará, en cuanto expresión, es coherencia respecto a sí misma, respecto a lo que con ella se quiere significar y hasta respecto a lo que se significa sin haber tenido la intención de hacerlo, respecto, incluso, a lo que se quería silenciar, a lo que se quería esconder y se revela. Todo escrito tiene un lector potencial y el escritor conoce el riesgo que esto entraña y hace lo que puede, no ya para cubrirse, sino también para encauzar en beneficio propio ese insoslayable margen interpretativo. Un juego cuya sutileza es para mí un estímulo más que añadir a los motivos que justifican —en el supuesto de que deba justificarlo— mi propósito de escribir, de escribir y no solo de pensar, acerca de unas cuantas cosas; de explicarme a mí mismo esta necesidad de hacerlo».

(Luis Goytisolo: *Antagonía*).

46.

Los lectores presentes y los lectores futuros; todos los lectores que ya son y todos los que serán; y ese lector especial que la obra habrá de crear, que la obra artística necesita para ser finalmente la obra de arte total y única, a la búsqueda de la lectura de culto, de manera que, una vez desvelada la peripecia, uno pueda quedarse con la obra en sí, con la voluntad de estilo, con cada una de las frases, con las palabras todas y solas, en sí mismas.

Contrafactus: Si la novela —obra de arte— está contrafactuada, ¿quién la decontrafactuará? El decontrafactuador que la decontrafactúe buen decontrafactuador será.

12. Voluntad de estilo

47.

Y todo ello realizado con voluntad de estilo: lo que hemos de decir, digámoslo, pero digámoslo como hay que escribirlo y no de otra cualquier manera, como se escribe que escribió **Fernán Gonzalo** en **La educación del Príncipe**.

Word is world [and world is word (and word is work)] Y una rosa es una rosa es una rosa es una rosa... o acaso «there is no there there».

48.

Y si es deseable que haya variedad de asuntos, es imprescindible que haya unidad; unidad en la variedad para seguir la propuesta del canon cervantino; variedad de acciones y unidad; unidad que viene garantizada por la voluntad de estilo.

Parafraseando al bueno de **Cervantes** (**Don Quijote de la Mancha**, I, XLVII):

Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente...

Y en el contexto en el que nos movemos, ya desde las **Novelas ejemplares** de **Cervantes** y como muy bien ha explicitado con su obra y con su vida **Juan Ramón Jiménez**, enseñanza y deleite, ética y estética van íntimamente unidas, si es que no son una y la misma cosa (*Nulla aesthetica sine ethica*), como recuerda también la proposición 6.421 del **Tractatus lógico-philosophicus** de **Wittgenstein**.

«Never again will a single story be told as though it were the only one».

Dice Berger en *G.*, escribe Shields (*Reality Hunger: A Manifesto*).

49.

El texto se hace autónomo, autosuficiente. El relato cuenta historias, leyendas, hechos, aventuras, realidades o ficciones, ensoñaciones incluso, pero las cuenta a través del lenguaje, y no de cualquier lenguaje, sino de aquel con el que debe hacerlo, del que le es propio a la obra.

Traicionar al lenguaje específico, apropiado, *le mot juste* de **Flaubert**, el nombre exacto de las cosas de **Juan Ramón Jiménez** (*Que mi palabra sea / la cosa misma*) —

voluntad de estilo, al fin—, sería no presentar una obra conclusa, acabada, perfecta, cerrada, una obra plena y suficiente; sería traicionar el oficio, al escritor que llevamos dentro; sería menospreciar la vida que llevamos viviendo, que tenemos vivida, y hacer que la vergüenza deba sobrevivirnos, retomando la **Carta al padre** de **Kafka** o el final de **El proceso**.

«Who owns the words? Who owns the music and the rest of our culture? We do. All of us. Though not all of us know it, yet».

(David Shields: *Reality Hunger: A Manifesto*).

50.

Aunque en algún punto habrá que detener este círculo infinito, este bucle, esta caja de pandora —a la búsqueda de una novela proteica y miscelánea (no **www**ela o no **web**la), novela de intertextualidad y de mixtura, postmoderna, de escritura desatada e imitación compuesta—; en algún momento habrá que detener esta mesa de trucos, porque si no entraríamos en una *mise en abîme* que podría engullirnos a todos —lectores incluidos—, ya que recrearíamos toda la obra a escala 1:1 —siguiendo a «Museo. Del rigor en la Ciencia» de **El hacedor** de **Borges**—, para volver a recrear la obra toda, para nuevamente recrearla... (y así *ad infinitum*), si es que no nos veíamos abocados a llegar a la escala 10:1, que podría ser sumamente interesante y deleitoso.

«En mi principio está mi fin... en mi fin está mi principio».

Escribe T. S. Eliot (*East Coker*) para abrir y cerrar el segundo de sus *Cuartetos*, asociando principio —*beginning*— y fin —*end*—, que puede recordar a Heráclito (El principio y el fin son la misma cosa) si *fin* tiene el significado de *final*, o casi limitarse a parafrasear el lema bordado en el trono de María Estuardo de Escocia («En ma fin est mon commencement», o un bien conocido lema moralizante de la Edad Media, bien ejemplificado por el rondó de Guillaume de Machaut).

Ahora bien, si, tal como sucede en español, *fin* tiene también el significado de *finalidad*, podríamos abrir así una caja de pandora, un ciclo infinito o bucle, o una novela proteica y miscelánea, o no.



13. Referencias

13.1. Citas

1 Buena parte de las reflexiones, comentarios y citas recogidas en este trabajo tienen como referente la novela *Sinfonía de Praga* (Fernán Gonzalo: 2016). A ella y a su *Complementum (Manifiesto)* —que la determina y complementa mediante aquellos elementos que siendo ella y de ella ayudan a explicarla, a mejor o de otro modo entenderla—, podrá acudir si se quiere lograr una comprensión cabal y completa del asunto que tratamos.

2 Sé muy bien que algunos quieren conocer si hubo o no cunnilingus, cómo se... Pero para ello se tendrá que acudir al *Complementum (Manifiesto)* y explorar *La noche que empezó viernes y acabó sábado*, donde, de modo elusivo, pero con suficiente precisión y detalle, entrejuntando y entremezclando a Meme con la segunda persona — sujeto de la acción y receptor de la comunicación fusionados y fundidos en una entidad única, placentera y gozosa—, se cuenta y se describe y se narra acerca de la orgía de sexo habida.

E incluso se va a más, y se sigue contando y narrando acerca del gusto o del tacto, de cavidades *non sanctas*, de sudores y jugos, de gritos de placer en la noche praguense de Na Ořechovce; aunque cada vez en un tono más poético, más metafórico y sinestésico —que incluso llega hasta el carmen granadino de *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, de Soto de Rojas—, a la vez que, con sorprendente y sincera ironía, se cita y se nos recuerda una vez más el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* del gran Lope de Vega, plenamente consciente nuestro narrador de haber roto con las reglas de la poética de la novela que previamente había definido y reiterado: «...encerrados los preceptos con siete llaves, estamos pecando gravemente contra el arte».

13.2. Créditos del artículo, versión y licencia

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, D. (2016). «Poética de la novela, o el arte de hacer novelas en este tiempo». *Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid*. Año III. Nº 5. ISSN 2341-1643 [URI: <http://letra15.es/L15-05/L15-05-13-Demetrio.Fernandez.Gonzalez-Poetica.de.la.novela.html>]

Recibido: 8 de abril de 2016.

Aceptado: 25 de abril de 2016.

