



GÖTEBORGS UNIVERSITET
INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER

La madurez del pacto literario

Análisis de la verosimilitud en
La fortuna de Matilda Turpin, de Álvaro Pombo

Alicia Álvarez García-Portillo

Kandidatuppsats
VT 2012

Handledare:
Anna Forné
Examinatör:
Alejandro Urrutia

Título: La madurez del pacto literario. Análisis de la verosimilitud en *La fortuna de Matilda Turpin*, de Álvaro Pombo

Autor: Alicia Álvarez García-Portillo

Abstract

The aim of this essay is to examine how verisimilitude or truthlikeness is presented in *La fortuna de Matilda Turpin*, by the Spanish writer Álvaro Pombo (2006). In particular, the study examines the role of the narrator at the time of giving credence to the story which is presented in this novel. Through this analysis also it is sought to determine the changing role of the narrator in Spanish novels in recent decades. After the Spanish Civil War wanted the realistic writers wanted to explain the society through many specific details. They took the role of informants of social reality. During the last decades the Spanish society has changed considerably, both economically and socially. The reader of novels has now much more literary experience. In this context we analyze the changing role of the narrator at the time of giving credence to the story. To carry out this study it has been assumed the analysis of the narrative of Genette who distinguishes the narrator of the focusers. Through the study of the distance and the perspective of the narrator the relationship with the reader is analyzed, both when the narrator acts as a human, and when the narrator acts as the author of the novel. This study reveals that the narrator is no longer so focused on providing details that make the story credible, understood as a copy of reality. The narrator gives the novel credibility in order to maintain a consistent fiction that allows the reader to move into the story. This relationship between the narrator and the reader falls into one more mature society in literary terms and differs from other novels of the past.

Palabras claves: Realismo, novela, narración, focalización

Índice

Prólogo	4
1 Introducción	4
1.1 Objetivo e hipótesis	5
1.2 Metodología	6
1.3 Relevancia del estudio	8
1.4 El objeto de estudio	9
1.4.1 El autor	10
2 Marco teórico	12
2.1 Verdad, verosimilitud y ficción	12
2.2 Ambigüedad	15
2.3 El papel del narrador	16
2.3.1 La teoría de Pouillon	16
2.3.2 La teoría de Todorov	17
2.3.3 La teoría de Genette	17
2.4 El pacto narrativo	18
2.4.1 Autor y lector implícitos; autor y lector reales	18
2.4.2 La interpretación de la novela	19
3 Evolución de la novela realista en España	20
3.1 La novela de posguerra	21
3.2 La novela social y estructural	22
3.3 La novela <i>escritiva</i>	23
4 Análisis de <i>La fortuna de Matilda Turpin</i>	24
4.1 Narrador omnisciente	25
4.1.1 Las descripciones	26
4.1.2 Metaficción	28
4.1.3 Verosimilitud e inverosimilitud en el texto	30
4.1.4 La relación entre el autor y el lector reales	31
4.2 Narrador humanizado	32
5 Conclusiones	37
Bibliografía	39

Prólogo

Una de las primeras cuestiones que aprendí en la facultad de periodismo de Barcelona es que el periodista tiene que ser “**objetivo**” y contar “**la verdad**”. Muy poco después descubrí que ni existe una única verdad, ni hay nadie capaz de explicarla objetivamente, por mucho que se lo proponga. El periodismo, como la literatura, están explicados por personas con un bagaje determinado y con objetivos bien distintos. La verdad no es única, y el receptor tiene derecho a saberlo.

Durante mi vida, primero como estudiante, y después como periodista, me he cruzado con muchas personas que explican sin pudor cómo acaban de leer en apenas unas horas una novela de centenares de páginas. Personalmente siempre me he sentido incapaz de “engullir” una novela. Mientras leo suelo discutir conmigo misma. Y me pregunto cómo creció el autor, cómo le publicaron su primera novela o qué relación tendría con sus padres. No es que las novelas que lea no me interesen. Más bien es que me suelen invitar con frecuencia a comparar mundos, a saltar entre verdades y ficciones, y seguramente por eso soy incapaz de leer un libro durante un viaje de avión. Las novelas me fascinan por su capacidad de generar nuevos pensamientos. Por eso he decidido hacer esta tesina sobre uno de esos relatos.

1 Introducción

La evolución económica, social y política de España en los últimos 40 años ha sido espectacular. La sociedad ha mirado hacia adelante, casi siempre tratando de no recordar lo que se dejó atrás, y, en ocasiones, desbordando las expectativas más optimistas de un país que hace sólo unas décadas estaba sumido en la miseria y en un silencio obligado. Esa evolución ha supuesto al mismo tiempo una transformación radical del concepto de **verdad** para una sociedad que se había acostumbrado a no hablar de ella ni a mostrarla en público.

En el ámbito literario hispánico ha surgido con fuerza en los últimos años la tendencia a sustituir el término **novela** por el de **ficción**. Según Gonzalo Sobejano, esto se debe a que el término novela está “demasiado revestido de realismos, naturalismos y verismos” (155). Se trataría pues de un intento de glorificar la novela y dotarla de un ilusionismo últimamente difuminado, quizás por el intento obsesivo de hacer de ella una copia exacta de la realidad. Si nos centramos en la novela en España, cabe destacar que ésta ha sufrido una evolución muy importante en las últimas décadas de la mano de la transformación económica y social a la que nos referíamos anteriormente. Además, la figura del escritor y su función social también han experimentado cambios considerables. El **lector real** actual conoce al escritor de la novela que lee. Le ha visto en la televisión, ha leído sus

declaraciones en la prensa, o se ha asomado a su página de Facebook o a sus comentarios en Twitter. Por eso parece inevitable que tanto el lector como el propio autor puedan emplear esa información a la hora de interpretar el texto novelístico. Las reglas del **pacto literario** siempre están en constante evolución, pero el nuevo escenario que ofrecen las nuevas tecnologías hace preveer cambios inevitables en la relación que se da entre el escritor y sus lectores y, más específicamente, entre el **narrador** y el **lector implícito** de una novela.

1.1 Objetivo e hipótesis

Los conceptos de verdad, o más bien el de **realidad** y, sobretodo, el de **verosimilitud**, son cuestiones centrales de este estudio, en el que nos proponemos analizar el papel del narrador de *La fortuna de Matilda Turpin* (2006), de **Álvaro Pombo**, a la hora de aportar verosimilitud al relato. Nos interesa sobretodo averiguar si ha habido cambios en la narración respecto a la forma con la que se crea un **efecto de realidad** teniendo en cuenta algunas de las tendencias de las novelas de décadas anteriores en España. En este estudio vamos a centrarnos en los términos narratológicos de la novela, es decir, en las figuras del narrador y el lector implícito. Sin embargo, como veremos, será inevitable referirnos en ocasiones a las figuras del autor y el lector de carne y hueso.

En *El efecto de realidad* (1968) **Barthes** destaca la importancia de la descripción, que habría pasado de ser una cuestión meramente estética a ser un elemento que directamente afecta a la verosimilitud del relato. Según Barthes, la descripción y aportación de detalles aparentemente insignificantes vendrían a ser valiosos, no tanto porque tratan de copiar la realidad, sino más bien porque dan una coherencia al discurso novelístico. La descripción habría pasado a ser una evocación de la realidad, más que un intento obsesivo por imitar esa realidad. Dada la limitación temporal y de extensión del estudio no vamos a poder analizar comparativamente autores y obras desde un punto de vista histórico. Al mismo tiempo, parece evidente que una novela tampoco puede aparecer como representante de toda la nueva generación de escritores actuales. Sin embargo, la pretensión es esbozar unas líneas sobre la evolución del papel del narrador como evocador de verosimilitud en la novela española de los últimos años.

Este estudio tratará de responder a dos preguntas centrales:

¿De qué manera crea el narrador de *La fortuna de Matilda Turpin* un efecto de realidad?

¿Qué diferencias hay entre la forma en la que el narrador de la novela crea un ambiente de verosimilitud respecto a las fórmulas generales empleadas por los narradores de las novelas escritas

entre los años 1940 y 1980 en España?

La hipótesis de partida de este estudio es que la evolución social, política y económica en España durante las últimas décadas ha provocado cambios importantes en la narración de novelas. Un incremento de la experiencia literaria en la sociedad habría modificado la relación entre el narrador y el lector implícito. El narrador esperaría un papel más activo del lector empírico, y quizás por eso le invitaría a una interpretación más abierta de la novela. Otro de los aspectos fundamentales para entender la transformación del concepto de verosimilitud en la novela en España es el papel de los actuales medios de comunicación, que proyectan la figura del autor de carne y hueso y la acercan al lector real. Esa información previa a la lectura podría ser empleada en ambos sentidos, tanto por el lector real como por el autor, quizás completando el sentido del texto novelístico. Otra hipótesis de partida de este estudio es que el autor real se deja ver más en el relato, aprovechando la imagen que proyectan de él los medios de comunicación. Este aspecto podría influir claramente en los aspectos narratológicos empleados en la novela actual.

Este estudio va a centrarse en el análisis de los elementos narratológicos de la novela de Pombo, partiendo de la idea que el nuevo escenario social influye directamente en la forma con la que el narrador imprime verosimilitud al relato.

1.2 Metodología

El método escogido para esta tesina es un **análisis textual** de la narración a partir de diferentes teorías narrativas. Además, la discusión teórica de este trabajo se apoya en textos de diferentes escritores y críticos literarios que han estudiado los conceptos de realidad, ficcionalidad y verosimilitud en la novela desde diferentes perspectivas teóricas. Entre esos autores destacan las aportaciones de **Barthes**, **Borges**, **Vargas Llosa**, **Bonati** o **Dolezel**, entre otros.

Uno de los puntos de partida de este estudio es la teoría narratológica de **Genette**, que asegura que es fundamental estudiar al narrador en relación con la historia que explica (Genette 1980:19). Genette se refiere concretamente a cinco categorías³, aunque en este estudio vamos a centrarnos en el análisis de la **voz narrativa** y la **focalización** o punto de vista de los diferentes personajes.

Siguiendo la senda de **Mieke Bal** en *Narratology* (1985)⁴ hemos tomado el modelo

3 Genette destaca diferentes aspectos narrativos: el tiempo, en el que distingue duración, frecuencia y orden; el modo del discurso y la voz narrativa

4 Mieke Bal distingue entre texto, fábula e historia. Con texto se refiere Bal en términos lingüísticos al conjunto de palabras que conforman una novela. Fábula sería producto de la imaginación, mientras que historia es la ordenación

narrativo que diferencia el **discurso** del relato y la **acción** para llevar a cabo el análisis textual de la obra de Pombo. Bal hace una clara distinción entre **texto**, **fábula** e **historia** (Bal 5). En este análisis se ha tenido en cuenta también el nivel del discurso, es decir, la historia en términos lingüísticos a la que se accede directamente con la novela y en la que el principal actor es el agente narrativo. Sin embargo, y a pesar de tomar en cuenta parte de la base teórica de Bal, hemos optado por el **análisis del discurso** de Genette, en el que se distingue el narrador del focalizador. Según Bal esa distinción es incorrecta, ya que es sólo el narrador el que narra y la focalización formaría parte del propio acto narrativo (Bal 19). Sin embargo, en este estudio partimos de la idea de que el punto de vista de los diferentes personajes es fundamental para llevar a cabo un análisis narrativo completo de la novela. Esa separación de términos nos aporta de por sí una información muy valiosa para entender cómo se emplean diferentes técnicas literarias para aportar verosimilitud al relato. Tomando pues la nomenclatura de Genette nos referiremos a historia, relato y narración. Siguiendo esta línea distinguiremos entre **autor implícito** y **narrador**, así como entre **lector implícito** y **lector real** o **empírico** (Valles Calatrava 84).

Otro punto de partida teórico de este estudio es la oposición de los conceptos de verosimilitud y **ambigüedad**. Este último término se relaciona más con otras corrientes como el **realismo mágico**. El realismo mágico, o como apunta **Ángel Valbuena Briones**, “la visión de una realidad en la que la fantasía y el mito forman parte de ella” (Abate 138), impregna las obras hispanoamericanas de las décadas de los años 60 y 70. Según **Enrique Anderson Imbert**, lo **verídico** es lo que caracteriza al realismo, mientras que lo **sobrenatural** es el aspecto más destacado del género fantástico. Lo **extraño** es lo que mejor definiría al realismo mágico (Imbert, en Beltrán-Vocal 233). Al tratar de analizar la presencia de elementos de ambigüedad en la novela de Pombo pretendemos comprobar si ha habido alguna variación en los conceptos tradicionales de la novela realista.

A pesar de que este estudio va a centrarse en el análisis de los términos narratológicos de la novela de Pombo, es decir, en las figuras del narrador y el lector implícito, cabe señalar que ha sido especialmente interesante el aproximarnos brevemente a la teoría de los niveles de realidad de **Vargas Llosa** (1991)⁵, en los que se diferencia claramente entre el punto de partida de la realidad del escritor (fuera de la ficción) de la realidad de la propia ficción, o **diégesis** en términos de Genette. Sin embargo, consideramos que esta teoría se aleja inicialmente de nuestros objetivos en este estudio al centrarse en la figura del autor de carne y hueso.

En el proceso de búsqueda de información para llevar a cabo este estudio se tuvo que hacer

concreta de esos hechos que se producen en la imaginación (Bal 5)

5 Para ello hemos consultado: Engkvist, Inger: *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, Gotemburgo: Romanica Gothoburgensia, Universidad de Gotemburgo, 1987

frente a una aparente limitación inicial de la bibliografía referida a la novela española escrita durante la última década. Pese a esas aparentes limitaciones iniciales, finalmente se han podido consultar obras de peso que recogen la evolución y el estado más actual de la novela española. El material existente en Internet, así como en bases de datos de estudios académicos ha sido valiosísimo para poder llevar a cabo esta tesina.

1.3 Relevancia del estudio

Como hemos señalado anteriormente, este estudio va a centrarse en los términos narratológicos de la novela *La fortuna de Matilda Turpin*. A través del análisis de la verosimilitud pretendemos comprobar si ha habido una evolución en algunas técnicas narratológicas de la novela española de las últimas décadas. El encontrar aspectos de evolución en esos elementos narrativos puede representar un punto de partida para estudios más profundos que analicen la relación actual del escritor y el lector de carne y hueso. En este sentido, podría ser especialmente relevante el análisis de la influencia de los medios de comunicación sociales en la proyección del autor y cómo esta imagen acaba filtrándose en los aspectos narratológicos de la novela. La limitación temporal y espacial de este estudio hacen que nos fijemos concretamente en el análisis de posibles cambios en los elementos narratológicos, teniendo siempre como transfondo la posible influencia del nuevo contexto social e informativo.

El Centro Virtual Cervantes recoge en su anuario de 2004 un artículo con el título: *La normalización de la novela española*. En este texto se destaca que la novela española actual ha dejado en las últimas décadas de estar impregnada de colores políticos para dar paso a una reivindicación social sin marcas ideológicas evidentes. Al mismo tiempo, se destaca que los novelistas han sido muy bien acogidos por el público en los últimos años, como si la relación entre lector real y autor hubiera llegado a una estabilidad consolidada. Esta especie de “despolitización” de los novelistas que se destaca en el artículo favorece el empleo de técnicas narrativas mucho más personales y menos homogéneas, y por ello es difícil englobar a los nuevos escritores en un género concreto o en un determinado corsé.

A diferencia del sentido peyorativo que se les ha dado a los escritores “despolitizados” del Cono Sur, en España tiene este calificativo un aspecto que podríamos tildar de positivo, tras una larga etapa de novelas coloreadas con aspectos ideológicos y que quizás llegaron a cansar al público. Según el artículo citado anteriormente, los nuevos escritores no estarían ya preocupados de defender o atacar a una u otra ideología política en sus novelas. En esta tesina también nos proponemos indagar en algunos de los nuevos objetivos que se plantean los escritores actuales con

sus obras. El asegurar que una novela no tiene una carga política determinada, por mucho que no sea explícita, es como el pedir a un periodista que haga un artículo objetivo. Sin profundizar demasiado en este tema, que no es el que nos ocupa en este estudio, sí es importante destacar que los escritores actuales se diferencian al menos en que no se ocupan explícitamente en sus novelas de defender alguna de las dos grandes corrientes ideológicas en las que se dividió España antes de la guerra civil. Por eso parece también interesante aprovechar ese momento de inflexión para estudiar uno de los escritores contemporáneos, teniendo en cuenta además la escasez de análisis de los nuevos novelistas.

El autor escogido para el análisis ha despertado un gran interés literario entre el gran público en los últimos años, y por eso se considera sumamente interesante una aproximación a una de sus obras. Además, se da la circunstancia de que Álvaro Pombo siempre ha manifestado un interés específico por términos relacionados con la verdad y la verosimilitud desde un punto de vista literario. Este escritor considera que estas cuestiones son esenciales en la búsqueda de la comprensión de la vida y del destino de las personas (Pombo 2004).

1.4 El objeto de estudio

La fortuna de Matilda Turpin es la historia de una familia española acomodada de nuestro tiempo. Dos años después de la muerte de Matilda, su viudo, Juan Campos, decide dejar Madrid y trasladarse a la casa de veraneo familiar en un lugar figurado del norte de España. La casa está cerca de un acantilado y se mantiene anclada en el pasado gracias al deseo explícito de Matilda de no hacer reformas. El caserío es grandioso, frío y húmedo. Éste es el lugar donde el autor reúne a las personas más cercanas a Matilda. Juan Campos se lleva como criados a la que fuera secretaria y mano derecha de su mujer, Emilia, y a su marido, Antonio Vega, que ha trabajado como mano de llaves de la familia durante los últimos 30 años. A la casa acuden de visita Andrea, la hija de Juan Campos y Matilda, y Angélica, casada con el hijo mayor del matrimonio, Jacobo. El hijo menor de la familia, Fernando, también visita a su padre con la intención de instalarse en la casa y hacerle la vida imposible. De esta curiosa forma quiere Fernando vengarse de su padre por no haberle ofrecido amor durante su niñez. Ambos se distanciaron aún más si cabe cuando Fernando declaró formalmente que era homosexual. Desde entonces su padre se habría mostrado frío y esquivo con su hijo menor. El fantasma de Matilda Turpin es el nexo común de todos los personajes. Todos ellos reflexionan sobre sus relaciones y sobre la vida que han vivido y quizás la que hubieran querido vivir.

Matilda Turpin fue una mujer que tras ser ama de casa durante muchos años decidió seguir

los pasos de su padre en las finanzas, y hacerse un hueco en un mundo marcadamente machista. Hija de padre inglés y madre española, esta mujer conservó algunas costumbres anglosajonas en su vida.

La novela explica el viaje existencial de una serie de personas unidas por la presencia, o la ausencia, de una mujer fría y calculadora, Matilda Turpin, que muestra su frustración al no poder vencer un cáncer. La muerte de Matilda no acaba con la relación que ésta mantiene con los personajes de la novela. La reflexión de su relación con ella pone al descubierto que la mayoría de personajes han vivido vidas fingidas, fantasmales, no reales.

El viudo de Matilda, Juan Campos, a través de sus pensamientos y las relaciones con el resto de los personajes es el hilo conductor de esta novela en la que el autor trata temas de importante calado en las sociedades occidentales, como la muerte, las relaciones de poder, la homosexualidad o la relación entre el machismo y el dilema de las mujeres al escoger entre la vida familiar y la profesional. El autor se encarga de retratar una parte de la sociedad española actual, donde según se da a entender, han ido más rápido los cambios legislativos que la mentalidad arraigada sobre las diferencias de género entre hombres y mujeres. A través de esta novela subraya Pombo de alguna manera la falta de un cimiento basado en el entendimiento y la tolerancia, algo que ha hecho al final que muchas personas tengan que fingir vidas en vez de vivirlas.

1.4.1 El autor

A pesar de que el objetivo inicial de este estudio no es el de analizar la figura del autor de la novela, consideramos importante apuntar brevemente algunas cuestiones biográficas de Álvaro Pombo, teniendo en cuenta que una de nuestras hipótesis es que el escritor actual tiende a dejarse ver más en el relato, aprovechando el flujo de información sobre su persona que le llega al público gracias a los medios de comunicación. Como hemos apuntado en el capítulo de objetivos de este estudio, nuestro interés se centra en analizar los cambios en los elementos narratológicos, pero para ello debemos hoy en día tener en cuenta la figura del autor.

La fortuna de Matilda Turpin recoge algunos elementos esenciales de la biografía del autor. Álvaro Pombo nació en Santander, donde se sitúa el relato. Además, el autor residió entre 1966 y 1977 en Inglaterra, donde se estuvo decantando entre la filosofía y la literatura. Cabe destacar que Juan Campos es catedrático de filosofía y que Matilda es hija de padre inglés. El autor puede aportar detalles verídicos de su propia experiencia en estos aspectos de la caracterización de los personajes. Poeta en sus inicios, Pombo inició su andadura como novelista con relatos cortos sobre personajes homosexuales, y ha mantenido la homosexualidad como un tema central en algunas de sus obras. En esta novela se mantiene esta cuestión en la figura del hijo menor de

Matilda y Juan Campos, Fernando, que relata angustiado cómo su padre no aceptó sus tendencias sexuales. Además, el tema de la posible homosexualidad de otros personajes, como la propia Matilda y Emilia, o Juan Campos y Antonio Vega queda abierto a la interpretación del lector.

El héroe de las mansardas de Mansard (1983) fue la primera novela de Pombo. Después ha publicado casi una veintena más de las que destacan *El hijo adoptivo* (1984), *El parecido* (1986), *Donde las mujeres* (1996), *La cuadratura del círculo* (1999), *El cielo raso* (2001), o *El temblor del héroe* (2012). Con *La fortuna de Matilda Turpin* ganó Pombo el Premio Planeta, el galardón literario más prestigioso en España. Actualmente el autor es activista político, algo paradójico teniendo en cuenta las afirmaciones de que los novelistas actuales no dejan rastro político en sus novelas. Pombo es también miembro de la Real Academia Española ocupando el sillón *j*. El tema del discurso de ingreso en la academia fue: *Verosimilitud y verdad*, en el que reflexionó sobre el uso del término verdad para referirse al razonamiento y **verosimilitud** en referencia a lo narrativo. En la novela, el protagonista Juan Campos, es catedrático de filosofía y su mujer, economista. Así, Pombo refleja la contraposición entre los pensamientos apoyados por la *verdad*, y los que se rigen por las reglas de la *verosimilitud*.

Álvaro Pombo ha explicado en alguna ocasión que la verdad tiene un enemigo: la verosimilitud:

Mientras que en las narraciones de pura ficción, haciendo psicología-ficción, puedo yo guiarme por un criterio de verdad consistente en la coherencia interna (al fin y al cabo solo se trata de producir un despliegue consistente y coherente de una esencia ficticia), al introducir elementos históricos en mis novelas, en mi ficción, tenía que tener en cuenta también la verdad histórica tal y como científicamente la exponen los historiadores (Pombo 2004)

Según este fragmento, bastaría con una estructura coherente interna en el relato novelístico para evocar un efecto de realidad que garantizara la aceptación del lector. Sin embargo, Pombo reconoce que “hay también una exactitud y un rigor propio específicamente de la ficción: hay para el novelista, como para el poeta, una exigencia de claridad y de verdad. Pero se rige por criterios distintos de los criterios que, para entendernos, llamaré *científicos*” (Pombo 2004). Esta actitud contrasta claramente con la tendencia de la novela realista de anteriores décadas, cuando los escritores pretendían copiar esa realidad de forma exacta.

2 Marco teórico

Antes de adentrarnos en las teorías que abordan conceptos como verosimilitud y ficción es importante detenernos en la definición de algunos términos que van a emplearse en el análisis de la novela de Álvaro Pombo. Partiendo de la teoría narratológica de Genette podemos diferenciar tres elementos esenciales en una novela: el **texto**, la **narración** y la **historia** (Genette 1980:27). El **texto** sería la fijación textual de un discurso narrativo con un lenguaje literario específico y que tiene en cuenta aspectos como el plurilingüismo o la ambigüedad, que trataremos más adelante en este apartado. Además, el texto se presenta ante todo como una situación comunicativa en la que se tienen que tener en cuenta el contexto de esa comunicación así como la presencia más o menos acentuada de un autor y lector empíricos (Genette 1980:260). La **narración** es el conjunto de técnicas y operaciones utilizadas en una novela vinculadas siempre a la posición y la actitud que toma el agente narrativo y que afecta directamente a cómo se presenta el texto que explica una historia (Genette 1980:25-26). Al referirnos a narración debemos pues tener en cuenta conceptos como voz, narrador, estrategias narrativas, focalización o punto de vista, así como otras instancias como el autor y el lector implícito⁶, a los que nos referiremos posteriormente en este estudio. La **historia**, o **diégesis** en términos de Genette, es la disposición y ordenación de los acontecimientos, los personajes, el tiempo y el espacio (Genette 1980:27). En esta tesina nos fijaremos especialmente en todos los aspectos que afectan directamente a la narración. Sin embargo, parece imposible no referirse también a la diégesis y al texto para llevar a cabo un correcto análisis del papel del narrador.

2.1 Verdad, verosimilitud y ficción

El concepto de realidad ha sido, y continúa siendo una cuestión fundamental desde el punto de vista literario. Si de por sí es complicado establecer lo que es “real” o “verdad”, aún es todavía más complejo analizar aquellas cuestiones que hacen que un texto literario parezca extraído de la realidad, es decir, que sea verosímil, como señala Vargas Llosa:

La ficción es, por definición, una impostura -una realidad que no es y sin embargo finge serlo- y toda novela es una mentira que se hace pasar por verdad, una creación cuyo poder de persuasión depende exclusivamente del empleo eficaz de unas técnicas de ilusionismo y prestidigitación semejantes a las de los magos de los circos o teatros (Vargas Llosa 2010)

6 Véase apartado 2.4.1 para más información sobre autor y lector empírico

En *El efecto de realidad* se refiere **Barthes** al carácter solitario de la descripción en el texto narrativo en la que aparentemente aparece como no justificada, en principio, por ninguna finalidad concreta. Sin embargo, para Barthes es precisamente esa “significación de la insignificancia de la descripción” (Barthes 183) la que aporta aún más relevancia al estudio de la descripción, teniendo en cuenta además su peso específico en la cultura occidental y su importante función estética. El autor lo ejemplifica a través de *Madame Bovary*, de **Flaubert**:

La finalidad estética de la descripción flaubertiana está completamente mezclada con imperativos “realistas”, como si la exactitud del referente, superior o indiferente a cualquier otra función, ordenara y justificara por sí sola, aparentemente, el hecho de describirlo, o-en el caso de las descripciones reducidas a una palabra- el hecho de denotarlo: las exigencias estéticas están entonces penetradas de exigencias referenciales. (Barthes 183)

El tratar de definir realidad, ficción o verosimilitud es sumamente complejo. A veces la realidad no es verosímil y en ocasiones lo verosímil no es real. “La verosimilitud no es, pues, ni la veracidad ni tampoco algo nacido esencialmente de la realidad dual realidad/obra si no de la citada imagen poética de veracidad” (Valles Calatrava 132). A partir de nuestra intención de dejar constancia de diferentes perspectivas teóricas sobre los conceptos de realidad y ficción es importante detenerse en las ideas de **Borges**, que se muestra pragmático al afirmar que todo en literatura es ficción. “Si una obra de fantasía es fantástica, toda la literatura es fantástica” (Borges, citado en Phillips-López 16). En esta misma línea argumenta **Valles Calatrava** que la literatura realista es fiel a la realidad, pero “no vuelve a crear de nuevo la vida, sino que la reproduce” (199). Esta afirmación vendría a reforzar la idea de que en la medida en que la literatura se constituye como una imitación del mundo, se entiende y se plantea como algo diferente a la propia realidad. El autor checo **Dolezel** asegura que los mundos ficcionales literarios no son ejemplos de mundos metafísicos, sino que tienen sus propias especificidades: son incompletos, semánticamente no homogéneos y constructos de la actividad textual (Dolezel, en Valles Calatrava 134).

Por su parte, **Martínez Bonati** coincide con los pensamientos antes citados, y asegura que, salvo la propia obra literaria, todo en ella es ficticio: seres, ideas y lugares (Bonati, en Valles Calatrava 135). Partiendo de la base de que la ficción narrativa se establece en la imaginación del lector, Martínez Bonati destaca el código comunicativo establecido entre emisor y receptor para entender por qué el lector no busca ninguna verificación empírica para esa ficción (Bonati, en Valles Calatrava 135). El belga **Eric Lysoe** también apunta la necesidad de analizar la relación entre escritor y lector para entender los límites entre ficción y realidad. Según él, lo maravilloso, lo

fantástico o la ciencia ficción solamente confirman intuiciones de los lectores, ya que lo que es racional para un individuo, o para todo un pueblo, puede no serlo para otro individuo u otra cultura (Lysoe, en Phillips-López 16).

En otra línea de pensamiento encontramos autores afanados en establecer clasificaciones casi pedagógicas entre la literatura basada en hechos reales, como autobiografías o relatos históricos, y otras narraciones que tienen su origen en hechos históricos. En este sentido, **Pratt** argumenta que no toda la ficción es literatura, ni toda la literatura es ficción, en clara oposición a lo que los autores antes citados afirman sobre el carácter ficticio de cualquier relato (Pratt, en García Landa 264).

Por otra parte, **Albadalejo** clasifica la literatura dentro de tres posibles configuraciones de mundo: el de lo verdadero, el de lo ficcional verosímil, y el de lo ficcional no verosímil, según el texto esté construido respectivamente con instrucciones de la realidad, semejantes a ella o diferentes (Albadalejo, en Valles Calatrava 135). El autor afirma, sin embargo, que los elementos de verosimilitud deben entenderse dentro su mundo de ficción, y nunca fuera de un contexto determinado.

Por otro lado, **M.-L. Ryan** señala que en el texto ficcional se produce una simbiosis entre realidad y ficción, graduada en cada caso por la cantidad de elementos procedentes de la realidad o de la ficción que se incluyen en el texto (Ryan, en Valles Calatrava 137). En este sentido, habría personajes ficticios que imitan a otros existentes en la realidad, o personajes ficticios que no tienen ningún referente en nuestro mundo exterior más cercano. Llegados a este punto de la discusión deberíamos preguntarnos a qué mundo “real” nos estamos refiriendo y cómo afecta a los escritores la toma de referentes para sus historias cuando las nuevas tecnologías permiten una lectura global y en muchos casos capaz de evitar filtros previos como el de las traducciones. Sin embargo, este no es un tema que vayamos a tratar en este estudio.

Volviendo a la cuestión central de este apartado, la verosimilitud es un elemento esencial para entender los límites, si los hay, entre ficción y realidad. **Benet y Burguera** destacan que los elementos que aportan verosimilitud o “credibilidad” a las obras de ficción se entienden gracias a unas reglas de juego determinadas, y no a una mejor técnica literaria a la hora de describir los elementos referidos a un mundo externo concreto (Benet y Burguera 24-25). Esta afirmación vendría a apoyar la tesis de que un pacto más maduro entre el narrador y el lector implícito facilita actualmente la intención de aportar verosimilitud a una novela. Así, el narrador no tendría que recrearse en descripciones exactas de la realidad para crear ese efecto de verosimilitud que buscan las obras realistas de otras épocas, sino que podría limitarse a crear una coherencia que evoque un efecto de realidad temporal.

En este análisis narratológico partimos de la base de que cualquier imitación de la realidad constituye una ficción en la que intervienen muchos aspectos que hacen de filtro o dan color a la historia. En este sentido, consideramos que cualquier intento de imitar la realidad es una creación de una ficción y está teñido de elementos que buscan dar verosimilitud a la obra. Y son esos elementos los que nos proponemos analizar en este estudio desde un punto de vista narrativo.

2.2 Ambigüedad

La plurisignificación y connotación como rasgos específicos del lenguaje literario son algunas aportaciones de **Lotman** que arrojan luz sobre el concepto de ambigüedad como uno de los elementos del texto literario de ficción (Lotman, en Valles Calatrava 129). En este punto cabría destacar la importancia del concepto de **intertextualidad**, que surge en Francia con **Julia Kristeva**, y que parte de aspectos previamente recogidos por **Bajtin** como **dialogismo** o **pluridiscursividad**. Si para Bajtin todo texto es absorción y transformación de otros textos, Kristeva comparte esos argumentos, pero incluye la necesidad de tener en cuenta el cambio de perspectiva que implica el uso de un texto por diferentes culturas (Kristeva, en Valles Calatrava 129). En este estudio es importante tener en cuenta estos conceptos relacionados con la interpretación del texto literario por diferentes generaciones o culturas para comprender mejor la relación entre el narrador y el lector implícito de la novela.

Por otra parte, el pluralismo de lenguajes o el dialogismo introducido por Bajtin son dos elementos fundamentales para explicar el carácter abierto de un relato y cómo el lenguaje es fundamental para conectar los elementos ficcionales y los reales: “Todo texto se constituye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Bajtin, en Valles Calatrava 129). En su estudio de la obra de **Cervantes**, Bajtin asegura que *El Quijote* se basa en una combinación planeada de elementos ficcionales y reales. Bajtin asegura que para Cervantes, la verosimilitud productora de realismo depende de dos factores: “casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren”, por una parte, y reforzar, por otra, la fuerza de veridicción discursiva multiplicando las fuentes de la enunciación del relato, tanto orales como escritas (Bajtin, en Villanueva 23).

Tanto verosimilitud como ambigüedad tienen razón de ser dentro de un contexto determinado y gracias a las reglas implícitas del pacto literario.

2.3 El papel del narrador

Según la teoría narratológica de Genette el narrador no es sólo el agente que explica una historia. Su distancia respecto al relato, la manera con la que explica los hechos o su intervención o valoración de estos son determinantes a la hora de entender cualquier obra literaria. Genette diferencia claramente entre narración y focalización (Genette 1980:189-190). Otros autores como **Booth** también introdujeron una distinción entre narrador y focalizador, pero con otra terminología que muestra un cierto papel secundario del narrador cuando actúa desde el punto de vista de uno de los personajes (García Landa 198). Así Booth se refiere a narrador “dramatizado” o “no reconocido” cuando focaliza en un personaje. “The most important unacknowledged narrators in modern fiction are the third-person “centers of consciousness” through whom authors have filtered their narratives (...) they fill precisely the function of avowed narrators – though they can add intensities of their own” (Booth, en García Landa 198). Sin embargo, Mieke Bal considera errónea la distinción entre narrador y focalización, ya que se presupone que es únicamente el narrador el que lleva a cabo la acción de narrar y la focalización vendría a ser un aspecto que el narrador explica y que colorea de alguna manera la fábula a través de diferentes puntos de vista (Bal 19).

2.3.1 La teoría de Pouillon

La teoría de la visión de **Jean Pouillon** destaca la posibilidad del lector empírico de interferir en un relato a través de cuestiones temporales y psicológicas. Pouillon clasifica lo que él denomina como “las visiones del relato”, o diversos modos de comprensión, de conocimiento de la acción y los personajes (Pouillon, en García Landa 199). La visión “con” presenta al personaje desde adentro y vemos el resto de actantes desde su punto de vista. En la visión “por detrás” el autor se separa del personaje para mostrarlo con una clara intención de objetividad, de neutralidad. La visión “desde afuera” presenta exterioridades que ofrecen suficiente información para interpretar el “adentro”. Según García Landa es esta última visión la que más favorece Pouillon por ser más éticamente correcta (García Landa 199). Sin embargo, siempre tiene que ser completada con alguna de las otras dos visiones. Esta perspectiva permitiría captar todo lo psíquico no a través de los hechos, sino a través de las palabras de los personajes. El lector no tendría que deducir nada, sino que es el narrador el que ofrece la información necesaria para interpretar la novela. Sin embargo, no podemos estar de acuerdo con estas afirmaciones teniendo en cuenta que uno de los puntos de partida de este análisis es el carácter abierto y la plurisignificación como características intrínsecas de la novela. García Landa se refiere al narrador como alguien objetivo, que sólo describe situaciones (199). Sin embargo, como ya hemos apuntado anteriormente, la elección de lo que se explica es suficiente

para dejar de hablar de objetividad o de verdad absoluta.

En cualquier caso, Pouillon aclara que cada una de estas perspectivas narrativas responde a una actitud psicológica determinada que relaciona directamente la literatura con la vida cotidiana. Así la visión “con” respondería a la conciencia inmediata e irreflexiva; la visión “por detrás” respondería al conocimiento reflexivo y la visión “desde afuera” se podría relacionar con el conocimiento que tenemos de los otros (Pouillon, en García Landa 199). En este análisis narratológico hemos decidido aparcar esta teoría por las razones anteriormente argumentadas y, además, por entender que una narración incluye, con casi toda probabilidad, los tres tipos de narraciones apuntados por Pouillon. Sin embargo, es importante tener en cuenta a este autor como introductor de la **perspectiva narrativa**, base fundamental de las posteriores teorías de **Todorov** y **Genette**.

2.3.2 La teoría de Todorov

Tzvetan Todorov retoma la teoría de Pouillon y la modifica atendiendo más al grado de conocimiento entre el personaje y el narrador (Todorov, en Genette 1980:189). Así, Todorov toma la visión por detrás de Pouillon y la describe indicando que el narrador tiene más conocimiento que el personaje. Todorov describe la visión “con” de Pouillon como la situación narrativa en la que el narrador sabe igual que el personaje, mientras que en la visión desde afuera el narrador dice menos de lo que el personaje sabe (Todorov, en Genette 1980:189). Sin embargo, la teoría de Todorov no discute, desde nuestro punto de vista, una cuestión importante como el hecho de la información que el narrador sabe, pero que no dice.

2.3.3 La teoría de Genette

La teoría narratológica de Genette parte de la premisa de que la narración está compuesta por un agente narrativo y focalizadores (Genette 1980:186). Genette establece los conceptos de modo y voz para diferenciar las funciones del narrador y el focalizador. Así, la voz representaría al que habla, mientras el modo establecería quién ve desde el punto de vista narrativo (Genette 1980:186). Genette considera importante analizar no solamente la identidad del narrador, sino también el punto de vista narrativo. Un estudio sin tener en cuenta la importancia de la focalización nos parece inadecuado en nuestro caso, teniendo en cuenta, además, que pretendemos profundizar en la relación que se establece entre el narrador y el lector implícito de la novela.

En su análisis del discurso, Genette se refiere a diferentes niveles a partir de la perspectiva narrativa empleada o punto de vista, que ofrecen al lector diferentes grados de información. “The narrative can furnish the reader with more or fewer details, and in a more or less direct way, and can thus seem (to adopt a common and convenient spatial metaphor, which is not to be taken literally)

to keep at a greater or lesser distance from what it tells” (Genette 1980:162). Genette diferencia el acto de narración pura, cuando el narrador se limita a mostrar lo que ve, y el de imitación, en el que encontramos a un narrador implicado en la diégesis. Si nos detenemos en la perspectiva narrativa, Genette denomina **focalización cero** al narrador que se presenta como un ser omnisciente, capaz de adentrarse en los pensamientos de los personajes y de adelantarse a los acontecimientos, que sabe de antemano. La **focalización interna** explicaría los hechos a partir del punto de vista de un personaje concreto, pero es el narrador el que sabe más que los personajes de la historia. Básicamente se incluirían en esta tipología los monólogos internos. Por último, la **focalización externa** respondería a un narrador capaz de dar la palabra a los personajes, pero incapaz de leer sus pensamientos. En este caso son los personajes los que saben más que el propio narrador, que se limita a ceder la palabra para que estos expliquen lo que pasa o lo que pasó (Genette 1980:189-193).

Para Genette cabe hacer una distinción entre un narrador heterodiegético, que habla en tercera persona y se sitúa fuera de la historia que se explica, y un narrador autodiegético, que habla en primera persona y está involucrado en la diégesis (Genette 1980:245).

Por una cuestión de limitación de espacio no vamos a poder analizar profundamente todos y cada uno de los aspectos incluidos en el análisis de Genette, sino que nos limitaremos al análisis de la voz y la perspectiva narrativa.

2.4 El pacto narrativo

Valles Calatrava asegura que tanto los elementos de mimesis como el factor ficcional son características del texto literario sustentadas en un conjunto de convenciones no escritas entre autor y lector, es decir, el llamado pacto narrativo (Valles Calatrava 132). Este pacto es algo que evoluciona rápidamente y que aporta vitalidad a la literatura en cuanto una historia puede ser leída, releída y reinterpretada en la misma época por diferentes culturas, o en diferentes épocas por personas con las mismas tradiciones. Valles Calatrava asegura que “el propio acto de la lectura literaria nos coloca en la exigencia de entender como creíble lo que alguien nos está contando” (133).

2.4.1 Autor y lector implícitos; autor y lector reales

El concepto de autor implícito es de Booth, y se refiere a la presencia tácita del autor en la narración. Se trataría de la voz autoral que puede deducirse del estilo escogido en la novela (Booth, en Valles Calatrava 233). **Chatman** ejemplifica cómo un escritor se hace presente en la novela a través de sus elecciones narrativas (Chatman, en Valles Calatrava 234). Así, este autor explica cómo el mismo escritor aparece con diferentes características en cada una de sus novelas. Esto nos llevaría a

la conclusión de que el escritor se muestra de una u otra manera, más o menos implícitamente, respondiendo a una detallada estrategia, casi como cuando el escritor diseña al resto de personajes del relato.

Mientras el lector empírico o real constituiría el destinatario de la comunicación narrativa y se correspondería con el autor de la novela, el autor implícito se correspondería a su vez con un lector implícito, es decir, “una instancia intratextual, más o menos manifestada, que representa una determinada estrategia de lectura textualmente generada y requerida” (Valles Calatrava 238). El término de **lector implícito** es de **Wolfgang Iser**, que asegura que el sentido de un texto vendrá determinado por una suma de estrategias en las que la conciencia del lector y su experiencia literaria será determinante (Iser, en Valles Calatrava 238).

2.4.2 La interpretación de la novela

Uno de los autores que más ha profundizado en la interpretación del lector es **Umberto Eco**, que considera que “los mundos posibles no son conceptos vacíos, sino espacios amueblados que se actualizan en el proceso de significancia otorgado por el encuentro del texto y la lectura” (Eco, en Valles Calatrava 136). Según **Eco**, toda obra literaria está por naturaleza abierta a la interpretación del lector, “que extrae del texto lo que el texto no dice (sino que presupone, promete, entraña e implica lógicamente), llena espacios vacíos, conecta lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad” (Eco, en G. Orejas 145). Valles Calatrava habla de la propia conexión entre obra y lector implícito, que posibilita la aceptación de la creencia de que un texto narrativo funciona como verdadero (Valles Calatrava 132). En este sentido, Reiz de Rivarola considera que “la suspensión voluntaria de la incredulidad forma parte de la propia realidad tal y como se establece en el marco de las convenciones que rigen la comunicación ficcional-literaria” (Reiz de Rivarola, en Valles Calatrava 132). **Pozuelo** señala que el pacto literario permite al autor situar objetos ficticios sin tener que solicitar permiso al lector (Pozuelo, en Benet y Burguera 19). Sin embargo, otros teóricos como **Arturo García Ramos** apuntan a una supuesta reticencia de los lectores a elementos fantásticos por la falta de un referente en el mundo extratextual (García Ramos 82). Generalizar sobre si el lector empírico acepta como verdad todo lo que el autor describe o, al contrario, que se muestra siempre reticente a elementos ficcionales⁷ sería demasiado osado. Más bien es el transcurso de la historia lo que va a determinar el grado de aceptación de los elementos que se van incorporando en la novela.

Como hemos apuntado anteriormente, el contexto es importante en la relación que se

⁷ Con elementos ficcionales nos referimos aquí a objetos, conceptos o acciones que no se toman del mundo exterior que nos rodea, y que formarían parte de otros mundos imaginarios o fantásticos.

establece entre el lector implícito y el narrador. Pratt habla del “uso de la literatura” refiriéndose a ese contexto:

With a context-dependent linguistics, the essence of literariness or poeticality can be said to reside not in the message, but in a particular disposition of speaker and audience with regard to the message, one that is characteristic of the literary speech situation (Pratt, en García Landa 267)

Partiendo de los argumentos de Pratt es importante tener en cuenta en nuestro análisis no solamente los aspectos lingüísticos, sino también aquellas cuestiones relacionadas con la disposición del texto novelístico, y que pueden aportar valiosa información sobre la relación entre el narrador y el lector implícito.

Por su parte, **Pozuelo Yvancos** también destaca la necesidad de un análisis contextual teniendo en cuenta que los conceptos de verosimilitud o ficcionalidad van a variar notablemente para alguien que tiene una gran tradición de lectura como para una persona que no ha leído jamás un relato realista del siglo XIX. En cualquier caso, este autor afirma que “no es menos ficción, ni tiene por qué ser más verosímil la novela realista del siglo XIX que la de un viaje fantástico de ciencia-ficción” (Pozuelo 267).

Como vemos, el contexto histórico y social, que incluye la experiencia literaria de una sociedad, es fundamental para entender la evolución de las técnicas narrativas y, concretamente, la transformación del pacto literario. Por eso es importante hacer al menos un breve repaso histórico de la novela realista en España para tratar de entender si los escritores españoles se han ido adecuando a un nuevo lector, teniendo en cuenta el ferviente desarrollo social y cultural que han vivido los españoles en las últimas décadas.

3 Evolución de la novela realista en España

El realismo surgió en Europa a mediados del siglo XIX como una reacción frente al tono exaltado del romanticismo, buscando una literatura “más apegada a la verosimilitud” (Menton Seymour 11). Esta corriente se aleja del sentimentalismo y hace un retrato, muchas veces pintoresco, de la sociedad, con diálogos coloquiales y con una descripción minuciosa de lo cotidiano (Menton Seymour 11). Además, la clase media se retrata a través de personajes caricaturizados frecuentemente y simplificados a arquetipos como el bondadoso, el rico, el dichoso, etcétera (De Mora 52).

En este intento de resumir brevemente la evolución de la novela durante el siglo XX y hasta

nuestros días hemos tomado como referencia principalmente dos autores, tras consultar varios más que no nos han aportado la información necesaria para entender esa transformación. No es fácil encontrar bibliografía que se refiera concretamente a la novela española durante las últimas décadas. Por eso muchas de las referencias de este apartado son de **Gonzalo Sobejano**, uno de los autores que ha centrado su estudio en la novela actual en España.

3.1 La novela de posguerra

En *La novela española contemporánea (1940-1995)* (2003) asegura Sobejano que los novelistas previos a la Guerra Civil reflejan en sus obras una clara intención de evocar verosimilitud en sus relatos. Autores como **Unamuno** (1864) o **Valle-Inclán** (1866) aspiraban de esta manera a una autonomía artística bajo el paraguas de la esencia humana universal, “pero sin conexión suficiente con la existencia histórica y comunitaria de los españoles” (Sobejano10).

Sobejano argumenta que tras una guerra civil devastadora, los escritores que crecieron en el ambiente bélico de una España dividida y deprimida se arrojaron a un realismo existencial en el que los personajes van a ser el foco de atención en cada una de las historias que explican. Se podría concretar aún más y afirmar que los escritores de esta época quieren dar voz al pueblo a través de una descripción física y psicológica de los personajes, pero sobretodo, dando información sobre sus acciones para que el lector las juzgue. El realismo de esta época podría definirse como sigue:

Ser realistas significa tomar esa realidad como fin de la obra de arte, y no como medio para llegar a ésta: sentirla, comprenderla, interpretarla con exactitud, elevarla a la imaginación sin desintegrar ni paralizar su verdad, y expresarla verídicamente a sabiendas de lo que ha sido, de lo que está siendo y de lo que puede ser. (Sobejano 10)

Partiendo de esta aclaración se puede afirmar que la principal función de las novelas de esta época será la de informar sobre vidas que, de otra manera, no verían la luz. La falta de una independiente red de comunicación de masas más allá de una radio secuestrada por el régimen hacía imposible hacer llegar la voz de tantas y tantas personas marcadas por la guerra y la posguerra. Sin embargo, cabría apuntar que la labor de llevar a la imaginación esa realidad sin transformarla de alguna manera parece obviamente imposible. Lo que sí se puede decir sin riesgo a equívocos es que la intención de **Camilo José Cela** (1916), **Carme Laforet** (1921) o **Miguel Delibes** (1920) es de llenar de autenticidad a sus personajes y a sus historias. Estos escritores optan por retratar personajes perdidos, casi olvidados, de los que había en la realidad de cada pueblo o ciudad. En este

sentido apunta María Antonia Beltrán-Vocal que Delibes, por ejemplo, utiliza a los personajes como tema y medio para llegar al lector a través de su visión y exploración del mundo (Beltrán-Vocal 71). El desencantamiento desgarrador, la dificultad de comunicación personal y la incertidumbre del destino humano son algunos de los rasgos de esos personajes protagonistas de muchas de las novelas de posguerra (Sobejano 10). Los autores de la época buscarían la autenticidad de sus relatos a través de los personajes, ofreciendo al lector la idea de que está asistiendo a algo “real” (Sobejano 10). Cela muestra esa intención de ofrecer un documento “auténtico” en *La familia de Pascual Duarte* (1942). A través del estilo epistolar o de detalles tomados de la realidad se dan argumentos para hacer pensar al receptor que está asistiendo a documentos oficiales de la época. Los detalles casi fotográficos de la vida de Andrea en *Nada* (1944), de Laforet, pueden ser otro ejemplo de la forma con la que los autores de la época llenan de una pretendida autenticidad a sus personajes.

3.2 La novela social y estructural

Durante los años 50 y 60 tiene lugar en España una producción de **novela social** en la que destacan autores como **Goytisolo** (1931), **Sánchez Ferlosio** (1927) o **Juan Marsé** (1933) (Sobejano 18). El foco de atención se desplaza de los personajes a la historia, y las técnicas narrativas se afinan para denunciar situaciones sociales injustas. Se trataría de un tipo de novela que no se centra sólo en la defensa de la clase trabajadora, sino que reclamaría soluciones y acciones del estado ante los problemas personales relacionados con las injusticias sociales (Sobejano 18). En *Señas de identidad* (1966) utiliza Goytisolo una técnica narrativa basada en explicar el presente introduciendo retrocesos temporales que no sólo ofrecen la historia personal de los personajes (Beltrán-Vocal 135), sino también la de la historia política y social de España. Es a través del diálogo cuando los personajes muestran sus dudas existenciales (Beltrán-Vocal 151).

A finales de los años 60 tiene lugar un claro avance literario hacia la novela que Sobejano denomina estructural, en la que el contexto socio-cultural atrae el foco de atención y donde se examinan las relaciones entre el individuo y la sociedad. Los personajes necesitan precisar su propia identidad con el contexto histórico conflictivo del momento. A través de una mirada autocrítica hacia el interior y hacia el exterior provocan los personajes de las novelas de esta época una discusión constante sobre la realidad. Así, en *San Camilo* (Camilo José Cela, 1969) se usa la ironía, la paradoja o la barbaridad del lenguaje en ese examen de las relaciones entre el individuo y la sociedad (Sobejano 18). Según Sobejano, en esta década se pasa de la problemática del individuo a la práctica desaparición de la importancia individual y a la protagonización colectiva, aportando muchos detalles del contexto social y político del momento (Sobejano 18).

En la novela de finales de los años 60 y principios de los 70 encontramos una tendencia clara a una memoria dialogada y una autocrítica de escritura y fantasía a través de un lenguaje que persigue la riqueza gracias a un momento de importante fervor cultural (Sobejano 125). *Juan sin tierra*, (Goytisolo, 1975) es un ejemplo de esta novela en la que los personajes idealistas tratan de definir su identidad, y la de su pueblo, a través del análisis del recuerdo (Beltrán-Vocal 471). Además de Goytisolo (1935), Sobejano destaca otros autores como **Carmen Martín Gaité** (1925), **Luís Martín-Santos** (1924) o **Juan Benet** (1927) como integrantes de esta nueva tendencia novelística. En buena parte de estos relatos continúa el autodiálogo de los personajes con ellos mismos como fórmula narrativa que invita a la autoreflexión. Sin embargo, ahora empieza el narrador a adoptar un papel más relevante, y muestra sus propias reflexiones. “Interviene el autor con descaro en su mundo imaginado porque tiene conciencia de su derecho de invención, y lo hace en un discurso narrativo propicio a los más variables moldes” (Sobejano 65). En esta época surgen con fuerza elementos de metaficción que dan al lector información sobre el proceso novelístico. Así, Benet aporta mucha información sobre la elaboración de una novela en *Volverás a Región* (1967) cuando el narrador define el monólogo o se refiere a la anulación del orden crónico por el tiempo caótico (Sobejano 128). También Luís Martín-Santos en su novela inacabada *Tiempo de destrucción* tuvo la idea inicial de implicar al lector en el proceso de elaboración de su novela (Sobejano 127).

3.3 La novela *escriptiva*

En el año 1973, marcado por la decadencia del franquismo, surgiría una nueva corriente que Sobejano denomina “novela escriptiva” y que, según él, se extendería hasta la actualidad. Esta corriente abandonaría la intención memorial o testimonial que dejaba constancia de la “verdad” en la novela estructural, para centrarse en la importancia simbólica del relato (Sobejano 123). Sobejano incluye en esta corriente a escritores como **Álvaro Pombo** (1939), **Juan José Millás** (1946), **Javier Marías** (1951), o **Juan Benet** (1927), entre otros. Según Sobejano, la novela *Saúl ante Samuel* (Juan Benet, 1980) es el paradigma del inicio de esta corriente en la que se eleva la novela al estatus de poema. “Son novelas que quieren ser, por encima de todo, escritura placentemente concebida y percibida como prueba duradera de la voluntad de ser” (Sobejano 123). Según Sobejano, los novelistas de esta época tratarían de manifestar la necesidad individual de tantear el enigma de lo perceptible para tratar de comprender el mundo (Sobejano 158). El novelista estaría de esta manera no sólo centrado en mostrar las relaciones entre individuo y sociedad, o sus propias reflexiones, sino que además pretendería “revelar a sus destinatarios el esfuerzo puesto en penetrar y dominar la realidad hasta configurarla en un cosmos imaginario que sea, no independiente de ella (esto es

imposible), sino digno de absoluta permanencia y émulo de la realidad” (Sobejano 132). Cabe preguntarse en este punto si esta intencionalidad no la tenían autores en otras épocas. Sobejano se refiere de nuevo al concepto de metaficción utilizado por muchos novelistas durante los años 70. Sin embargo, Sobejano apunta que lo que caracteriza a estos escritores es su intención de crear historias que tienen la realidad como origen, pero que sobreviven independientemente de ella. Desde nuestro punto de vista Sobejano se olvida de relacionar este nuevo objetivo del novelista con la madurez del lector en España. El hecho de elevar novelas a historias “independientes” de la realidad no es posible, entendemos, sin una transformación del pacto literario, y gracias a un lector empírico mucho más curtido en el ámbito literario y, concretamente, en la novela.

4 Análisis de *La fortuna de Matilda Turpin*

Para Vargas Llosa “la literatura es puro artificio, pero la gran literatura consigue disimularlo y la mediocre lo delata” (2010). Esta pragmática afirmación nos pone en la pista de lo que nos proponemos con este análisis literario centrado en los elementos que el narrador de la novela de Pombo emplea para hacernos creer que lo que leemos es “verdad”. En *El hijo adoptivo* (1984) escribe el propio Pombo: “Es una ilusión de realidad lo que buscamos, una ilusión de sustancia; no una efectiva comunicación” (95). La intencionalidad del escritor sería pues la de crear una ilusión transitoria de realidad, sin ese afán de escritores de posguerra de reproducir la realidad exactamente para hacérsela llevar al lector casi como un documento informativo. Como veremos a continuación, el narrador está más centrado en establecer una relación directa con el lector, que ha pasado de ser un componente casi pasivo a un activo fundamental en la interpretación de la novela. Se busca un diálogo con los lectores y se abre la puerta a una interpretación abierta de la historia que se presenta.

Partiendo de la clasificación de Genette, el narrador de *La fortuna de Matilda Turpin* es heterodiegético. Se trata de una voz que explica los hechos en dos planos temporales, en el presente y como si él los estuviera viendo; y en el pasado y como si hubiese sido testigos de los acontecimientos, pero sin ser parte actante de la diégesis. Por otra parte encontramos a diferentes focalizadores que hablan a través de los pensamientos y recuerdos de diferentes personajes de la novela. El autor desdobra las personalidades de los personajes entre lo que dicen y lo que piensan, gracias a la focalización en los diferentes personajes. A través de esta fotografía de una familia de nuestro tiempo, observando lo que se ve y lo que se dice, pero también lo que se piensa pero no se dice, nos revela Pombo algunas cuestiones sociales de la España actual que el lector empírico puede interpretar abiertamente.

En el siguiente apartado de este estudio vamos a analizar a un narrador que no interviene directamente en las acciones del relato, pero que es fundamental como hilo conductor de la historia.

Las características del narrador se analizan tanto desde la narración situada fuera del relato, y que Genette denomina focalización cero, así como desde la focalización interna en los personajes. Hemos decidido analizar los elementos que el narrador emplea para generar verosimilitud al relato agrupando las características de un narrador omnisciente más tradicional, y un narrador más humanizado, que busca una conexión constante con el lector empírico de la novela. Para establecer esta relación se asoma constantemente el autor al relato. Sin embargo, vamos a limitar nuestro análisis a los elementos narratológicos de la novela por una cuestión de limitación temporal y espacial de este estudio, y por eso no vamos a profundizar en cuestiones relacionadas con el autor y el lector reales, que podrían ser el punto de partida de futuros estudios.

4.1 Narrador omnisciente

Francisco G. Orejas se refiere a la novela actual como “una restauración de la narratividad” (267). Se trataría de una especie de relajación de los autores, que ahora disfrutan narrando, después de un cierto agotamiento por el experimentalismo de técnicas y una cierta politización que marcó la novela de posguerra y hasta después del franquismo. Es necesario cuestionar esta afirmación teniendo en cuenta que casi viene a suponer que escritores de otras épocas no disfrutaban narrando. En cualquier caso, G. Orejas afirma que esa relajación narrativa permitiría al autor quitarse corsés, gracias en buena parte a una madurez del lector, que se ha habituado a leer novelas. Esa madurez también se refleja inevitablemente en el pacto literario.

La evolución del género novelístico en España ha venido dada en parte por la aportación de novelistas de otros países y culturas, que en los últimos años han conseguido abrirse un espacio en un mercado cada vez más amplio y global⁸. De hecho, según **Barthes**, la literatura “es un tejido de citas, nacidas de mil focos culturales [...] El escritor no puede hacer otra cosa que imitar un gesto anterior, nunca original; su único poder es el de mezclar las escrituras, de contradecir unas con otras, de manera tal que jamás se apoya sólo en una de ellas” (Barthes, citado en G. Orejas 50).

El narrador de la novela estudiada es testigo de los hechos, se sitúa fuera de la acción y muestra una clara intencionalidad de aportar verosimilitud a todo aquello que explica. La narración, en este sentido, tiene ciertos paralelismos con la novela social que pretende explicar la realidad desde el punto de vista del contexto en relación con los sentimientos personales⁹.

⁸ Cabe destacar, por ejemplo, autores hispanoamericanos del denominado boom como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez o Julio Cortázar, entre otros.

⁹ Véase apartado 3.2

4.1.1 Las descripciones

Una de las características de *La fortuna de Matilda Turpin* es que cada capítulo comienza con una descripción de la atmósfera de una escena concreta. Esta fórmula ayuda al lector a situarse en el ambiente descrito: “Ha levantado el tiempo un poco. Se ha tomado un respiro el calabobos y no llueve. No hace sol seguido, sólo a ratos. Está agradable el mundo circundante. Una calor que es ya inverniza y humectante. Hay un brillo algo apagado pero vivo, un sí-es-no-es meteorológico” (175). Las descripciones que hace el narrador en la novela tienen una alta carga poética y un uso exquisito del lenguaje:

Hay entre casa y casa, en los pueblos de la Montaña, al caer la noche, una zona oscurecida que se corresponde con los corrales, con los jardincillos, con las callejas sin asfaltar que regatean entre las casas como riachuelos secos en épocas de lluvia [...] El híper, en cambio, es un lugar hiperiluminado, que crea su propio espacio intervecinal, sin medias luces, esperpénticamente iluminado como una payasada. (292)

En este caso se puede observar cómo Pombo se recrea en el lenguaje buscando las palabras exactas con las que el lector puede interpretar un significado específico más allá de dar constancia de una verosimilitud. El narrador busca aparentemente que el lector cree en su mente, que imagine con precisión lo que él mismo está viendo como testigo.

La diferencia entre las descripciones de Pombo y otros novelistas de décadas anteriores es que el autor que nos ocupa está mucho más interesado en transmitir una ilusión de realidad, y no de hacer una fotografía de la verdad para informar al lector. En este punto creo que es importante destacar un detalle que ejemplifica esta última afirmación. Los primeros pasajes del relato sitúan al lector en el pueblo cántabro de Lobreña. El nombre, la descripción del paisaje, el clima, las viviendas, el acantilado o el mar forman parte de la descripción de esta localidad que, en realidad, no existe. En cierta manera, el escritor emula a **Cervantes** en *El Quijote* al no situar la historia en un lugar concreto, pero sí con todos los ingredientes de una zona geográfica específica de España. La diferencia es que mientras Cervantes admite que la historia pasa en un lugar que no logra recordar, en el caso de Pombo no se da ninguna explicación sobre la invención de la localidad escogida. Será el lector, si quiere y se interesa, el que activamente busque la población en un mapa y compruebe que no existe. Lo que importa es, pues, la ilusión de realidad, que el lector no dude de lo que le explica el narrador. El mismo Pombo se refirió a este pasaje de *El Quijote* en el discurso de ingreso a la Real Academia Española:

Cervantes tuvo el acierto de fijar, en las dos primeras líneas de *El Quijote*, el campo de lo imaginario, el campo de lo ficticio, y lo hizo, precisamente, contraponiéndolo con toda claridad a lo histórico-geográfico: al decir Cervantes que se propone contarnos una historia que sucede «en un lugar de la Mancha» y al añadir «de cuyo nombre no quiero acordarme», sitúa su narración (que contiene muchos elementos geográfico-históricos verificables) deliberadamente en el terreno de la ficción. Cervantes sabe que es un ficcionador, un fabulador, y que, por muy históricos que sean sus personajes y lugares, todos quedan afectados por la ficción de pertenecer a un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiere acordarse (Pombo 2004)

El teórico alemán **Schmidt** se refiere a la renuncia del lector a comprobar la verdad de lo que se explica en una novela. “El texto literario está referido [...] al modelo de realidad del receptor en la medida en que el receptor debe poner en práctica su sistema de presuposiciones para desarrollar una lectura coherente” (Schmidt, en G. Orejas 146). En esta misma línea argumenta **Genette** que la convención literaria permite al autor situar objetos ficcionales sin solicitar el acuerdo del destinatario por la condición adquirida del escritor (Genette 1990:50-51).

Como hemos visto en el apartado anterior, el narrador se recrea en detalles que hacen más estrecha su relación con el lector. En el siguiente fragmento comprobamos la importancia de los detalles para aportar verosimilitud al relato: “Se hospedaron en el Connaught Hotel, en Mayfair, una zona, por cierto, que había encantado a Juan Campos en el viaje de novios por sus tiendas de antigüedades” (Pombo 2006:235). Sin embargo, el estilo narrativo se aleja notablemente del afán de detallismo que marcó el inicio de la corriente realista, volcada en lo que Barthes denomina “la referencia obsesiva a lo concreto” (Pombo 2006:184). En ese momento no tenía tanta importancia la funcionalidad de un detalle en el relato, como la representación constante y a veces reiterativa de la realidad. Según Barthes “la misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo: se produce un efecto de realidad base de esa verosimilitud inconfesada” (Barthes 186).

Gonzalo Sobejano considera que la nueva hornada de novelistas españoles ha dejado atrás el enfoque político o reivindicativo por un interés por aportar más intensidad al carácter poético de sus historias. Pese a la discusión que genera esta forma de generalizar el carácter de los escritores contemporáneos, sí podemos estar de acuerdo con el carácter poético de Pombo en el lenguaje de sus descripciones. En el siguiente fragmento describe el narrador a Angélica y Juan Campos sentados en la arena de la playa:

Es fría, no invita a recostarse: limosa y sin luna, parece que se mueve por su cuenta cada vez que Angélica trata de alisarla en torno suyo. Con esta arena, a esta hora, en esta cueva, no se puede

jugar a cubitos. Es una arena adulta y reservada, que se pega, ligeramente humedecida, a las palmas de las manos. (327)

El dotar a los objetos de características humanas es uno de los recursos más utilizados en poesía. En el siguiente párrafo Pombo emplea de nueva esa técnica para referirse al tiempo:

Son las once de la noche, el tiempo se desmenuza ahora, cruje un poco como una barra de pan de dos días entre los dedos: ofrece una ligera resistencia y se desmorona en seguida, se vuelve pan rallado, partículas de tiempo desmenuzadas entre los dedos nutren la angustia, alimentan en su cárcel a Antonio Vega, el rehén de la responsabilidad irrenunciable. (297-298)

4.1.2 Elementos literarios

Durante toda la novela se introducen constantemente elementos relacionados con el proceso novelístico, y eso provoca que se haga una rápida relación entre el narrador y el autor de la novela.

La conciencia es continua y autoconsciente durante la vigilia, continua durante el sueño. Y en la continuidad de la conciencia despierta hay pausas, que los relatos imitan mediante incisos. Estos incisos reproducen, con mayor o menor fortuna, la situación de la conciencia cuando ésta se enfoca directamente también y a la vez, la situación concreta en que se encuentra. (331)

Siguiendo con la metaficción que ya caracterizó las novelas de los años 70, encontramos otra referencia indirecta a elementos literarios cuando el narrador da paso a un diálogo directo entre Antonio Vega y Juan Campos. El primero duda de la personalidad de su jefe: “Sabes, Juan?, mucho más que este desagradable lugar, que me da miedo, me asustó tu voz cuando dijiste aquello, porque no me pareció tu voz... Quizá no lo fuese. ¿Quién te dice que no hay en mí dos voces y también dos personas, dos almas? ¡No sería el primer hombre con dos almas!” (337). El uso del término voz hace que el escritor juegue no sólo con el mundo fantasmal, sino también con el espectro literario. Continuando con esa intencionalidad del narrador por ser identificado con el escritor, encontramos este fragmento en el que el hijo menor, Fernando, observa a su padre al término de una cena familiar:

Contempla la imagen de su padre atenuado, nihilizado, como en una fotografía antigua, como en un recuerdo borroso: un poco como de jóvenes apreciábamos sin grandes ironías el gesto estudioso de ciertas figuras sedentarias que, en resumidas cuentas, al final, cuarenta años más tarde, han escrito o publicado poco y no dan la impresión de haber estudiado tanto como parecía. (115)

Con el término *apreciábamos* se incluye el narrador entre esos que observaban quizás lo que pasivamente se les explicaba en la escuela o en círculos intelectuales. Él se incluye en ese grupo, pero de alguna manera una parte de los lectores también se pueden sentir aludidos en ese grupo de personas que admiraban, aparentemente sin razón, a un grupo de escritores que finalmente no publicaron tanto ni eran tan brillantes como se había dicho. Hace 40 años España se encontraba inmersa todavía en el régimen franquista, por eso esta referencia clara a esa época se convierte en una crítica al sistema que elevaba a algunos personajes a un nivel intelectual que no correspondía con la realidad.

La asociación del narrador con el escritor de la novela se refuerza por la cantidad de referencias literarias en el relato. Así, el narrador relaciona a algunos de los personajes con obras o escritores concretos dando pie a una interpretación activa del lector de esa información para completar la personalidad de las figuras del relato. Así, por citar algunos ejemplos, hay referencias de *El astillero* de **Onetti** como lectura de Matilda Turpin; o de Juan Campos leyendo poemas valencianos o *El ser y la nada* de **Sartre** (345). En un pasaje de la novela explica el narrador que el hijo, Fernando, está leyendo *Heidegger*, de **Arturo Leyte**. El libro lo compró hace meses en Madrid, y ahora se fija en una carta de Hölderlin donde Fernando asocia el texto con la muerte de su madre:

Al leer esta frase, de inmediato pensó en Matilda. Su muerte, una vez acontecida, puede resumirse así: un callado irse del reino de los vivos metida dentro de una caja cualquiera: Matilda fue estricta en esto, en sus últimos días. No quiso un funeral católico. (35)

Otra referencia literaria se refiere a la lectura de Matilda y Emilia de *El segundo sexo* de la Beauvoir “en la edición inglesa” (44) como un hecho esencial que unió definitivamente la carrera personal y profesional de ambas mujeres para el resto de sus vidas. A través de la especificación de la versión de la obra se sugiere todo el contexto de censura de la época franquista y se da información clave para entender la personalidad de ambos personajes. La interpretación, o más concretamente la experiencia literaria del lector va a determinar finalmente el sentido del texto.

Esas referencias literarias continúan en un pasaje en el que el narrador describe una escena con “una coloratura de alta comedia benaventiana”, al recordar los claroscuros que empañan una noche en la que de forma casi dramática regresa Fernando tras ver a su amado con su novia y tras haber bebido muchos whiskies (91). En otro pasaje se refiere el narrador, enfocado en la figura de Angélica, a Fernando y Andrea que “recuerdan un poco a los dos jóvenes que en *El Castillo* de **Kafka** confieren un aire procaz, cómico, irreflexivo a la suerte del agrimensor” (129). En este

último caso es el narrador el que se atribuye el paralelismo, esperando la comprensión del lector.

4.1.3 Verosimilitud e inverosimilitud en el texto

El dar intensidad al relato es una de las características que los autores contemporáneos han puesto en práctica dentro de la novela contemporánea española. El lector es alguien que vive con intensidad, a un ritmo trepidante. Una novela debe de aportar esa misma intensidad, ese ritmo rápido que pueda compararse a enviar un email y leer la respuesta en dos minutos en vez de esperar una carta durante dos semanas. Pombo da intensidad al relato a través del narrador introduciendo, por ejemplo, lenguaje cinematográfico o psicológico. De esta manera se añade dinamismo a la novela y se vuelve a hacer un guiño a la confianza y la madurez intelectual del lector. En este sentido, cabría destacar cómo el lenguaje literario está igualmente muy presente en la narración, a pesar de que no hay un protagonista escritor. Un claro ejemplo es la referencia reiterada de conceptos literarios como verosimilitud o inverosimilitud, que casi invitan al lector a la reflexión sobre lo que se considera verdad o mentira en literatura.

Algunas veces en Estados Unidos, lesbianas, se lo preguntaron: ¿sois amantes? Ejecutivas guapas, delgadas, guasonas, con la ternura insólita de Lesbos insepulta en sus lencerías. Siempre lo negó. Nunca la creyeron. Se atormentaban en vano viéndolas juntas. Hubiera sido verosímil: a las agresivas newyorkers de Wall Street siempre les pareció inverosímil lo contrario. Y, sin embargo, fue la verdad. (70)

El juego entre verosimilitud e inverosimilitud invita a la reflexión del lector empírico, que pasa a ser un elemento activo de la novela, a diferencia de su papel más pasivo en otras épocas anteriores. En otra ocasión se refiere el narrador, desde el punto de vista del hijo menor de Juan Campos y Matilda, a la relación de los sirvientes Emilia y Antonio con su familia: “Ese perceptible, aunque diminuto, grado de inverosimilitud determinado por la presencia familiar de Antonio y Emilia en su extrañeza de pareja, en medio de la familia propia que siempre sorprendió a Fernandito Campos, presente ahora también este lunes de otoño en el Asubio” (33). El uso del término inverosimilitud en este pasaje no hace más que crear una intensidad evocadora propia de la poesía. En la misma línea emplea el narrador el término de la siguiente forma: “esta voluntad que le ha traído este fin de semana al Asubio que ahora, sentado frente al acantilado con Emeterio, le resulta de pronto inverosímil. ¡Qué inverosímil querer vengarse de un hombre como Juan Campos!” (28). La reiteración del término precisa de alguna manera que tanto el personaje a través de sus pensamientos, como el narrador, comparten esa expresión tan claramente relacionada con el mundo

literario. Una de las cuestiones realmente menos *creíbles* del relato podría ser el hecho de que el hijo de Campos se traslada a la mansión de veraneo familiar para sólo con su presencia arruinar la vida de su padre. Al reiterar este aspecto parece el narrador tener un afán por reforzar la coherencia de lo que está explicando, a pesar de las dudas que puede provocar.

Cabe destacar que el uso de términos como inverosimilitud o verosimilitud se concentran fundamentalmente en el inicio del relato, posiblemente con una clara intencionalidad que, sin embargo, no se ha podido descifrar en este estudio.

4.1.4 La relación entre el autor y el lector reales

La presencia de escritores en los medios de comunicación es habitual hoy en día, y ha abierto las puertas a una nueva accesibilidad, y probablemente a nuevas fórmulas narrativas a partir de la información que el lector empírico tiene del autor de la novela. Como hemos apuntado anteriormente, Booth difundió el término de **autor implícito**, que el lector real compone a partir del posicionamiento del autor respecto a las acciones y a los personajes de un relato.

Por impersonal que intente ser, su lector inevitablemente construirá una imagen del escriba oficial que escribe de esta manera – y naturalmente ese escriba oficial nunca será neutral hacia todos los valores. Nuestras reacciones a sus diversos compromisos, secretos o explícitos, ayudarán a determinar nuestra respuesta a la obra (Booth 70).

Como hemos comprobado, el autor de *La fortuna de Matilda Turpin* se asoma de diferentes maneras al relato, usando la información previa que tiene el lector empírico de su persona. El lector real conoce al escritor a través de los medios de comunicación, que proyectan una imagen determinada del novelista. A su vez, el escritor cuenta actualmente con amplia información sobre el perfil de los lectores de sus novelas, y eso puede afectar irremediabilmente a sus propias elecciones narrativas. Desde nuestro punto de vista, el narrador se dirige aparentemente a un lector implícito entrenado, con una cultura literaria capaz de descifrar cuestiones que se dejan a la abierta interpretación del receptor.

La forma con la que se transmite verosimilitud a un relato también puede verse influida por el efecto de los medios de comunicación y por la proyección que estos hacen de los novelistas. Así, si un lector accede a la biografía de Pombo antes de leer esta novela, comprobará que el escritor vivió muchos años en Inglaterra y quizás por eso quizás no dudará de los detalles que el narrador da sobre un restaurante inglés que se describe en la novela. Ésta es solamente una hipótesis para ejemplificar cómo los medios de comunicación pueden influir en los elementos narratológicos de la

novela. Sin embargo, no vamos a profundizar más en este aspecto ya que no es el objeto central de estudio de esta tesina.

4.2 Narrador humanizado

A pesar de que el narrador de *La fortuna de Matilda Turpin* es un narrador omnisciente como hemos visto en el anterior apartado, éste también se muestra como alguien próximo al lector real, siendo capaz de equivocarse pese a su supremacía frente a los personajes. La narración en tercera persona se entremezcla con **diálogos** y **monólogos interiores**. En su análisis de la obra de Goytisolo *Señas de identidad* destaca Beltrán-Vocal que la utilización de la tercera persona permite una crítica más efectiva, y por eso aprovecha el autor para hacer una narración cargada de una fuerte ambigüedad e ironía, mientras que el diálogo directo sirve para que los personajes se expresen y discutan con su antónimo (Beltrán-Vocal, 330). En la novela que nos ocupa encontramos ciertos paralelismos con la de Goytisolo, ya que el narrador y los personajes reflexionan sobre la vida y sobre su propia existencia. Además, los diálogos ponen frente a frente a antónimos. Señalaremos a modo de ejemplo que Juan Campos (el amo) discute con Antonio (el criado) poniendo de relieve el papel del poder en nuestra sociedad; mientras Andrea (la mujer tradicional), discute con Angélica (la moderna e independiente) y poniendo de manifiesto el rol social de la mujer en la España actual. El hombre racional se enfrenta al antónimo del pasional e idealista respectivamente en las figuras de Antonio y Fernando, o la mujer débil y amenazada por los esquemas sociales también se enfrenta a la fortaleza de un hombre académico respaldado por su familia.

En la novela de Pombo, el narrador aprovecha estas reflexiones personales de los personajes en primera persona para introducir valoraciones que el lector real puede interpretar como propias del narrador o del personaje focalizado: “¿Quién tiene derecho a juzgarle? Las cosas sucedieron por sí solas. La flor de la vida se abrió por sí sola” (132). En esta frase comprobamos la dificultad que existe a veces a la hora de distinguir entre los pensamientos de los personajes y los del propio narrador. Lo que parece claro es que el narrador, a través de un lenguaje cercano, se presenta como una persona próxima al lector implícito. Este argumento sería reforzado por el hecho de que presenta características humanas habituales: duda, se equivoca y opina.

En un momento del relato, el narrador se sitúa en el pasado para tratar de reproducir un diálogo entre Juan Campos y Antonio Vega. Posteriormente aclara: “algo así vino a ser la conversación. Juan Campos recuerda esta conversación aún, aunque no recuerda en qué acabó aquello” (213). El narrador ha recordado un fragmento del pasado a través de un diálogo directo, una de las fórmulas tradicionales para aportar verosimilitud a la narración. Sin embargo,

posteriormente trata de aclarar uo quizás se equivoca recordando exactamente las palabras que se usaron en ese momento. El narrador se humaniza en cuanto que muestra que él sólo puede acceder a los pensamientos del personaje, no al momento en el que tuvieron lugar los hechos para reproducir exactamente lo que pasó. Esta fórmula aporta verosimilitud al fragmento porque se admite la posibilidad de error en la reproducción literal de las palabras, pero no en la existencia de la conversación. En otro momento de la novela el narrador focaliza en la figura de Juan Campos y aclara que: “Recuerda la frase de un poeta cuyo nombre no recuerda: *Lo que fuimos y lo que no fuimos se refleja en las tazas del té junto a la lumbre*” (110). De nuevo reitera el narrador la imposibilidad de *ayudar* al personaje, sino que su acción se limitaría a reproducir sus pensamientos.

La humanización del narrador le permite valorar las acciones de los personajes:

Hasta ahí había llegado Juan con, a su vez, el beneplácito – también redundante – de Matilda y una correspondiente retracción analógica de Matilda, relativa a la importancia de la Historia de la Filosofía y su investigación erudita. ¿Estaba cerrado el caso? ¿Qué más había en este asunto que no habían los dos agentes conyugales considerado en detalle? Cualquiera lo sabe: había los niños.
(238)

En el párrafo anterior comprobamos cómo las preguntas retóricas del narrador le ayudan a llegar a su propia conclusión, que explica como si fuera una verdad irrefutable. La existencia de los niños en el matrimonio, viene a dar a entender, fue lo que unió a ambos cónyuges durante toda su relación. Y eso podría trasladarse a la realidad social que viven, o que han vivido, muchos matrimonios españoles.

Siguiendo el tema del papel de los hijos en el matrimonio encontramos en el relato constantes alusiones a la conformidad y la pasividad de las relaciones de los personajes de la novela que se dejan llevar por la corriente de la normalidad social que supone un matrimonio con hijos. En una ocasión, la hija de Juan Campos y Matilda puntualiza en un diálogo con su cuñada Angélica: “Hay la maternidad mediterránea, yo soy una madre mediterránea, a cuestras con los potitos y los colegios. Mi madre es una europea rica que delega en las nurses” (127). En el siguiente párrafo observamos cómo el narrador interpreta la decisión de Angélica y Jacobo de no tener hijos, algo no siempre entendido en las sociedades occidentales, y por lo que los personajes tienen que pasar de alguna manera factura:

Sin ser percibida, esa decisión conyugal de no tener hijos carecería de entidad, y el matrimonio mismo, como una insignificante mesa abatible, se colapsaría de continuo a ojos vistas. Para que no se desmorone, ambos cónyuges, de común- y quizá semiconsciente- acuerdo, rechazan públicamente

la maternidad/paternidad con la escandalizada energía de quienes rechazan públicamente un vicio.
(106-107)

El anterior párrafo ejemplifica la forma con la que el narrador introduce su crítica o sus valoraciones sobre el comportamiento de la sociedad española a través de personajes concretos de la novela. En el siguiente fragmento observamos cómo el narrador pasa a opinar directamente sobre la cuestión de una forma irónica:

Desde un punto de vista especulativo, los hijos, la prole, son -qué duda cabe- la esencia del matrimonio. ¿Qué es el matrimonio heterosexual sin hijos? Un estéril campo subjetivo sembrado de sal. Cualquier moralista católico hubiera podido decírselo a Matilda. Lástima que Matilda fuera agnóstica.” (238)

Siguiendo ese carácter de humanización que caracteriza la narración en la novela analizada, comprobamos cómo el narrador se presenta como parte integrante de la sociedad en la que transcurren, y se leen, los hechos:

Osciló Juan entre el miedo al dolor y la compasión por su mujer: había sentido rabia contra el destino, la mala suerte, el azar amargo de los padecimientos cancerosos que se precipitan sobre nosotros inopinadamente: que no nos dan, en ocasiones, ni siquiera la posibilidad de presentar una lucha que nos ennoblezca. (37)

En este fragmento de la novela se refiere el narrador al proceso de enfermedad de Matilda y cómo su marido tuvo que afrontar la agonía de su mujer sin poder hacer mucho por ayudarla. Al introducir el término *nosotros* se incluye el narrador en la sociedad y muestra su empatía con todas las personas que han pasado el trauma de perder un familiar por una enfermedad.

En gran parte toma Pombo fuerza como opinador social gracias a su papel de narrador omnisciente capaz de entender en profundidad el funcionamiento de la mente. No en vano, su obra ha sido clasificada en ocasiones como un género de ficción psicológica¹⁰. A continuación nos detendremos brevemente en algunos pasajes del relato donde el narrador se emplea a fondo para tratar de entender el comportamiento de los personajes.

La conciencia del peso de Matilda es tan constante e ineludible como la sensación de vaciedad:
Matilda no pesa ahora nada en absoluto. Y sin embargo oprime. Es un peso inmaterial. Uno de los

10 En un artículo del diario El País publicado en enero de 2012 se hace referencia a la última novela de Pombo como un ejercicio de *pura psicología*. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/24/actualidad/1327434643_116840.html. Anteriormente otros críticos también habían apuntado esta característica de las novelas de Pombo

efectos que este peso determina en la conciencia de Juan es la variabilidad de su humor. (331)

El análisis psicológico que hace el narrador de Juan Campos sirven de base para justificar algunas de sus actuaciones. De esta manera se añade credibilidad al narrador, que encuentra así una justificación *científica*¹¹ en sus valoraciones. Siguiendo esta misma línea analiza el narrador la actuación de Fernando teniendo en cuenta su niñez:

Al menos para Fernando, la ausencia materna nunca significó lejanía: sólo como una promesa aventurera, situada en el futuro: la promesa de un viaje exótico, nuevas anécdotas... Matilda casi nunca traía regalos a casa, rara vez compraba nada. Antonio no recuerda ahora que Fernando, a diferencia de sus dos hermanos, echara nunca en falta regalos de su madre. (187-188)

En este último fragmento se muestra cómo el narrador dirige al lector real a la mente de cada uno de los personajes mostrando no solamente lo que se ve, si no también lo que se piensa, esa otra verdad que conforma otro mundo y a la que es imposible acceder si no es de la mano de un narrador omnisciente.

A pesar de los rasgos humanos del narrador de *La fortuna de Matilda Turpin*, éste se muestra también como un narrador omnisciente capaz de llegar a la verdad “absoluta”. Según Genette se trata en este caso de focalización cero (Genette 1980:189). Así, el narrador es capaz de mostrar su superioridad respecto a los personajes al observar una imagen fantasmagórica cuando todas las figuras del relato han dejado la estancia: “Fernandito sonrío por fin. Murmura: Vale, tío. Se van los dos. En el comedor se abre el silencio blanco de la gran ausencia de Matilda” (277). Esta referencia es una de las pocas en las que el narrador hace uso de una ambigüedad casi sutil, en la que se puede respirar una cierta ambientación más propia de un relato fantástico. Al ser una referencia aislada y escueta, se abre una posibilidad en la que el lector tiene la opción de reforzar ese ambiente fantasmagórico, o bien puede sin problemas continuar leyendo la historia desde un punto de vista más ceñido a la realidad más cotidiana.

Esa ambigüedad relacionada con el carácter abierto de la novela que aquí nos ocupa lo encontramos también en el título del relato. El término *fortuna* puede interpretarse al menos de dos formas distintas. Matilda Turpin amasó una gran cantidad de dinero durante su carrera profesional en el mundo de las finanzas. Esa riqueza permitió a los miembros de la familia vivir con un estatus determinado que, seguramente marcó sus vidas y sus relaciones con otros personajes. Por otra parte, el término podría interpretarse también desde un punto de vista irónico como suerte. Quizás se refiere el autor a lo afortunada que fue Matilda al convivir con las personas que se presentan en la

11 Aquí nos referimos al término científico relacionado con el concepto de racionalidad

novela, o quizás la ironía permite al lector interpretarlo de forma contraria. Quizás se refiere Pombo a la “suerte” de Matilda por haber convivido con unos personajes que en ningún momento mostraron realmente como eran.

Como hemos visto anteriormente, el narrador tiene una intención de presentarse como parte de la sociedad que comparte con el lector. En este sentido, comprobamos cómo se introducen elementos que el lector relaciona directamente con su mundo exterior más próximo. Cabe destacar que la introducción de estos detalles se hace de forma progresiva, y va incrementándose su uso al final de la novela, probablemente cuando el narrador y el lector ya han consolidado de alguna manera su relación literaria. Así, habla el narrador de “un chiste de Jaimito”, “las galletas María”, la comida de gatos Friskies, “un anuncio de L’Oreal”, “el Corte Inglés” o “el Burger”. En la mayoría de casos se trata de alusiones aparentemente insignificantes para el desarrollo del relato. Se podría hacer un claro paralelismo con el efecto de realidad de Barthes en el que el autor destaca la importancia de todas las descripciones que tienen una funcionalidad a la hora de crear una coherencia en el relato. En este caso, todos esos detalles se emplean más que para dar cuenta de una realidad, para establecer una estrecha relación entre el narrador y el lector, y situarse como alguien próximo a él, en el que casi se puede confiar. A través de estos detalles no se pretende dar información comparable al realismo de principios de siglo, sino que se busca consolidar la confianza del lector en el narrador, incrementando la verosimilitud del relato.

Para acabar este análisis destacaremos una vez más la importancia de la evolución del pacto literario para entender las fórmulas empleadas por el narrador para aportar verosimilitud en la novela estudiada. Según **Nicole**, “no hay que mirar las cosas como son en sí mismas ni como sabe que son el que habla o escribe, sino solamente relacionándolas con lo que saben los que leen o los que entienden” (Nicole, en Barthes 85). Como hemos visto, el carácter interpretativo del texto hace que la lectura se apoye en parte en esa experiencia literaria que se espera del lector empírico y que, en buena parte, se sustenta en la información que se puede obtener a través de los medios de comunicación sociales.

5 Conclusiones

Tras el análisis de la novela de Pombo llegamos a la conclusión de que existen diferencias en cómo el narrador pretende transmitir verosimilitud al relato respecto a las técnicas empleadas por otros narradores en novelas de décadas anteriores. El interés por imitar la realidad de forma concreta y concisa de los narradores de los relatos de posguerra y de la época franquista se ha transformado en una voluntad por crear una cohesión en el texto capaz de transportar puntualmente al lector real a los hechos que se explican. El narrador ha pasado de querer crear un *efecto de realidad* a una *ilusión de realidad* limitada al tiempo que dura el proceso de lectura. La narración no tendría como objetivo principal el ofrecer información cumpliendo una función social, sino el fomentar el entretenimiento y la reflexión, aparcando la idea casi obsesiva de imitar el mundo exterior.

La evolución social, económica y cultural en España puede ser uno de los factores que han provocado la transformación del concepto de verosimilitud literaria. Los cambios sociales han podido provocar modificaciones en las reglas del pacto literario. Así, el narrador parece dirigirse a un lector implícito más curtido en literatura, y que parece haber interiorizado los elementos propios del proceso novelístico.

Por otra parte, el objetivo de crear una coherencia en el texto que permita al lector empírico situarse temporalmente en el relato se cumple en buena parte gracias a un narrador que busca constantemente establecer una conexión con el lector real de la novela. Quizás con la función de establecer esa relación con el lector la figura del autor implícito se vuelve más destacada en la novela analizada, gracias a la sombra del autor real, que se asoma constantemente al relato. Esta conclusión puede ser el punto de partida de futuros estudios centrados en analizar la evolución de la relación entre el autor y el lector de carne y hueso. La accesibilidad a la figura del escritor a través de los medios de comunicación y a la imagen que estos proyectan de los escritores es uno de los aspectos que pueden provocar cambios profundos en los conceptos de verosimilitud y ficcionalidad en la novela. Estas modificaciones podrían alterar inevitablemente el concepto actual que tenemos de pacto literario, y podría conllevar cambios en el empleo de técnicas narrativas.

Como hemos podido comprobar, el narrador de *La fortuna de Matilda Turpin* se presenta en ocasiones como un ser humano que comparte el mismo contexto social y cultural que el lector implícito. La novela de Pombo es un relato abierto a la interpretación del lector real y propone una reflexión sobre temas sociales vitales como la homosexualidad, el machismo, el matrimonio, la muerte, la enfermedad, la familia, la lealtad o la hipocresía social. Dentro de ese carácter abierto de la novela se incluyen algunos elementos de ambigüedad más propios de corrientes como el realismo mágico. Este hecho vendría a confirmar de nuevo la evolución de las técnicas narrativas y del

concepto de verosimilitud en la novela realista actual, así como la transformación del pacto literario en España en los últimos años.

Las conclusiones a las que llegamos en esta tesina no pueden trasladarse a todas las novelas que se escriben hoy en día en España. Sin embargo, nos pueden dar una idea general de cómo el término realismo literario puede haberse transformado radicalmente en las últimas décadas. Como se ha apuntado anteriormente, hay escasos estudios centrados en los novelistas españoles de la última década y, por eso, sería interesante aportar nuevos análisis en torno al realismo y ficcionalidad en las novelas de estos autores.

Finalmente, cabe destacar que sería igualmente interesante llevar a cabo, probablemente en tesis de nivel más avanzado, un estudio comparativo de novelas de diferentes épocas que arrojará más luz sobre la transformación de la relación entre narrador y lector implícito desde un punto de vista histórico. Desde esta perspectiva histórica se podrían pronosticar probablemente tendencias evolutivas del pacto literario en España a partir de la influencia de los medios de comunicación.

Bibliografía

Fuente primaria:

Pombo, Álvaro. *La fortuna de Matilda Turpin*. Barcelona: Editorial Planeta, 2006. Impreso

Fuentes secundarias:

Abate, Sandro. *A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas*, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 26. UCM, 1997. 145-159. Web. Consultada en enero de 2012
revistas.ucm.es/fli/02104547/articulos/ALHI9797120145A.PDF

Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 2 ed., Toronto: Toronto Buffalo London, 1997. Impreso

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso

Beltrán-Vocal, María Antonia. *Novela española e hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Editorial Betania, 1989. Impreso

Benet Ferrando, Vicente José y María Luisa Burguera Nadal. *Ficcionalidad y escritura. Jornadas sobre la ficcionalidad en el discurso literario y filmico*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1994. Impreso

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*, 2 ed., Chicago: Universidad de Chicago, 1983. Impreso

Centro Virtual Cervantes. “La normalización de la novela española”. Anuario 2004. Web. Consultada el 8 de marzo de 2012.
http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/bertolo/p03.htm.

De Mora, Carmen (ed.) *En Breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000. Impreso

García, Carlos Javier. *Contrasentidos (acercamiento a la novela española contemporánea)* Zaragoza:Tropelías, revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada, 2002. Impreso

García Landa, José Ángel. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998. Impreso

G. Orejas, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea entre 1975 y fin de siglo*. Madrid: Arco Libros, 2003. Impreso

García Ramos, Arturo. “Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano”. *Anales de literatura hispanoamericana*. Universidad Complutense de Madrid, n.16, (1987) 81-94. Web. Consultada el 20 de febrero de 2012.
<http://revistas.ucm.es/fli/02104547/articulos/ALHI8787110081A.PDF>.

Geli, Carles. “Pura Psicología-ficción Pombo”. *El país*. Barcelona. 24 de enero 2012. Web. Consultada el 15 de marzo de 2012.
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/24/actualidad/1327434643_116840.html.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: an essay in method*. Traductor: Jane E. Lewin. Ithaca, N.Y.:Cornell U.P, 1980. Impreso

Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1990. Impreso

Menton, Seymour (ed.) *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso

Phillips-López, Dolores. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2002. Impreso

Pombo, Álvaro. *El hijo adoptivo*. Barcelona: Anagrama, 1984. Impreso

Pombo, Álvaro. “Verosimilitud y Verdad”. *Real Academia Española*. Madrid, 2004. Web. Consultada el 15 de enero de 2012.
[http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/\(voAnexos\)/arch34E48EA1F3B7A6FAC12571480041DE75/\\$FILE/pombo.htm](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/(voAnexos)/arch34E48EA1F3B7A6FAC12571480041DE75/$FILE/pombo.htm)

Pozuelo Yvancos, José María. “La ficcionalidad: estado de la cuestión”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.3 (1994) 265-284. Web. Consultada el 30 de enero de 2012
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica—11/html/0255d8fa-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.htm#17.

Sobejano, Gonzalo. *La novela española contemporánea 1940-1995*. Madrid: Mare Nostrum comunicación, 2003. Impreso

Valles Calatrava, José R., *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008. Impreso

Vargas Llosa, Mario. “Consejos a un joven novelista”. Ciudad Seva, noviembre 2010. Web. Consultada el 26 de abril de 2012.
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vargas2.htm>.

Villanueva Dario. “El Quijote: Dialogismo y verosimilitud”. *Revista chilena de literatura*. 67 (Noviembre 2005): 11-29. Web. Consultada el 20 de febrero de 2012.
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952005000200002&script=sci_arttext.