LA NARRATIVA INGLESA CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE SUS SOPORTES FORMALES

Juan Ignacio Oliva Cruz
Universidad de La Laguna

Abstract

The paper deals with the relationship between form and meaning, structure and content, in some of the most relevant novels and authors of the so-called «postmodernist» literature, that is published in the last twenty five years. Through the examination on the way in which the novelistic material is dissected, a climactic selection can be obtained from the most metonymical to the most metaphorical and experimental divisions of parts, chapters, digressions, and other formal devices that affect the selfconsciousness of the novels.

Es indudable que en toda narración que se precie, el texto ha de ser configurado y enmarcado dentro de unos patrones formales sugerentes. Para ello, el autor debe ahondar en los propósitos de su relato y elegir los momentos de respiración y saneamiento en los pulmones de su novela. Tal es la función de una estructuración determinada en partes, capítulos con o sin título, división numérica o, simplemente, mera separación espacial. Los soportes así constituidos de la narración darán pie a un *tempo* determinado en el fluir del relato que, suprasegmentalmente, confluirá con sus propósitos temáticos, dando la base de una primera comparación estructural: *la relación forma-contenido como configuradora de la narración.*

En este primer plano nos encontraríamos con estructuras de carácter convencional en las que el orden es meramente numérico o de sucesión. La posible división en capítulos es arbitraria para el discurrir del conteni-

do y cumple, con estas digresiones forzadas, su función natural de recapitulación de lo expuesto, contracción del nudo argumental y, con ello, catalizadora de densidades en la tensión narrativa. Contribuye, también, a la separación de espacios físicos y temporales como la división escénica de las obras teatrales y viene a equivaler, además, a la función del *congelado en negro* en el cine; su fuerza expresiva dependerá, pues, de la eficacia natural de su tratamiento.

Así ocurre en novelas como *The British Museum is Falling Down* o *Ginger, You're Barmy* de David Lodge; o en *The History Man* o *Eating People is Wrong* de Malcom Bradbury. En todas ellas la función del capítulo puede ser considerada como convencional, presentando entre ellas sólo ligeras diferencias que no llegan sino al rango de 'variaciones' dentro de un mismo procedimiento: en *The History...* la división es en trece partes escritas en números romanos y sin título; en *The British Museum...* las separaciones son capituladas hasta un número de diez ('chapter ten') más un epílogo; *Ginger...* consta de un prólogo y un epílogo y cinco partes numeradas en letra mayúscula (ONE-FIVE); y *Eating people...* nueve capítulos denominados así, subdivididos en pequeñas partes numeradas (1-2-3...).

La función de la estructura en todas ellas es meramente divisoria, sólo los epílogos y prólogos aluden a elementos de contenido, introducción y recapitulación de exposiciones [1]. Una subdivisión ulterior puede encontrarse sin ningún tipo de numeración, sólo con punto aparte y el paso a otra página, en *Ginger...*; en otras obras aparecen citas al principio de cada capítulo, tal es el caso de *The British Museum...* y, también, de las obras de John Fowles: *The Magus* y *The French Lieutenant's Woman*. En éstas, y debido a sus dimensiones, el número de capítulos (numerados de forma continuada) alcanza los setenta y ocho y sesenta y uno, respectivamente; *The Collector* y *Mantissa* tienen ambas cuatro subdivisiones [2]. En *The Cement Garden*, de Ian McEwan, la simetría de su estructura se comprueba con la división en dos partes de cinco capítulos cada una, aunque la numeración sigue del uno al diez; sin subdivisiones, *The Comfort of Strangers* también alcanza el número de diez subapartados [3].

La ausencia de cualquier otro tipo de referencia al contenido y su carácter meramente estructural hacen de este tipo de soporte narrativo el más frecuentado por los autores y, al mismo tiempo, el menos interesante, por obvio, para un análisis más detallado. Solamente nos resta hacer observar que existe una relación entre la duración de las partes entre sí y su particular pulso narrativo. Por una parte, la simetría de duración (como en el caso de *The British Museum...*) lleva a un ritmo estable y fluido que produce una sensación de pausa natural en el lector; por el contrario, la arbitrariedad en las divisiones intenta un efecto diferente: la búsqueda de una unidad temática y, con ello, la continuidad en la tensión del relato y, al

mismo tiempo, una cierta sensación de superioridad frente al lector, que no domina ni adivina lo que la novela le deparará. Además, observamos que los primeros y últimos capítulos suelen hacer referencia, en muchos casos, unos a otros para así establecer una cohesión interna en la narración; suelen, por ello, ser inferiores en tamaño a los demás.

Un ejemplo de esta circularidad en la estructura podemos verlo en *The History Man*; Bradbury comienza el primer y último capítulos con una alusión temporal y cíclica que, semánticamente, además, es muy eficaz: «Now it is the autumn again; the people are all coming back...» (en I); «And now it is the winter again; the people, having come back, are going away again. The autumn, in which the passions rise, (.../...) is over». (en XIII) [4]. En este tipo de «campus novels» la actividad académica y el inicio de un nuevo período docente ocurren, efectivamente, en el otoño; éste tiene el carácter bullicioso de un comienzo febril. Sin embargo, el período de las navidades corresponde a un final de trimestre y a un largo paréntesis en las universidades y puede ser el momento adecuado para el final de una novela, estableciendo así un rango metafórico en el relato.

En *The Collector* podemos contrastar la longitud de los dos primeros capítulos (121 y 142 páginas, respectivamente) y la de los dos últimos (17 y 3), especialmente la de éste, que presenta todas las características de un epílogo narrativo a la acción terminada en el tercero [5].

Cuando, además de estas características ya observadas, la estructura se vuelve más compleja y, entre otras cualidades, adelanta por medio de títulos el proceso narrativo, accedemos a un segundo plano estructural: la forma utilizada como *elemento metafórico del contenido*, la *simbiosis relato-forma*. No todas las novelas llegan a alcanzar la perfección en este segundo plano pero sí que traspasan el anterior para connotar, en su estructuración, el proceso creativo.

En un primer estadio se sitúan, pues, la novelas que delimitan por medio de títulos, además de por una numeración convencional, el devenir temporal del relato. Las obras de Lisa St Aubin de Terán, por ejemplo, se inscriben dentro de este terreno: tanto en *Keepers of the House* como en *The Tiger* la división es en seis partes tituladas, sobre las que se asientan los capítulos o las divisiones numéricas [6]. Cada título alude, de forma convencional, al *leitmotif* del relato en ese momento; el mundo narrado por la autora es el mundo mitológico de Sudamérica, recordando con él las novelas del *boom* hispanoamericano de los años cincuenta, y muy especialmente a García Márquez (sin llegar hasta la metáfora del realismo mágico, en ningún caso). *The Slow Train to Milan* y *The Bay of Silence* [7], sin embargo, transcurren en Europa; la primera sigue una división convencional de la narración en veintiséis capítulos, mientras que *The Bay...* está narrada según el punto de vista de sus dos protagonistas y, por eso, cada una de las

quince partes de que consta tiene por título el nombre de su narrador (William-Rosalind). Todos ellos no llegan a alcanzar la cualidad metafórica, sino que se asientan dentro de una estructura realista y continua, propia de las novelas inglesas tradicionales.

En este mismo terreno cabe situar *How Far Can You Go?* y *Changing Places* [8]. *How Far...* se divide en siete partes tituladas, todas ellas comenzando por *How* y continuando a la manera de las novelas del XVIII, que apuntan cómicamente a lances por resolver y a arriesgadas empresas: 'How They Lost Their Virginities', 'How They Lost Their Fear of Hell', 'How They Dealt with Love and Death' (un título que bien sugiere la aventura romántica de *A Walk with Love and Death,* de John Huston, y, por ende, la ironía en este contexto del amor platónico de sus protagonistas [9]). En *Changing Places* las seis partes de que consta son todas enunciadas en gerundio, aludiendo así al sentido de movimiento que implica su título, en un esbozo de metáfora cómica. Así vemos que 'Flying', 'Settling', 'Corresponding', 'Reading', 'Changing', y 'Ending' coronan una narración llena de humor y parodia de la vida académica. El último título es particularmente jocoso, al aludir en sí mismo a la acción narrativa en el mismo centro del proceso de lectura y, de esta manera, sirve para, estableciendo una complicidad con el lector, recapitular todo lo expuesto.

Un paso más allá de las novelas de Lodge, Bradbury establece una titulación interesante en *Rates of Exchange*. Concebida como una novela de viajes en la que se recopilan las ideas que se toman en su transcurso, la novela está estructurada como un boceto en el que los títulos se abrevian y dosifican de acuerdo con la urgencia con que fueron establecidos. El libro, en su deseo de dar veracidad al país de *Slaka*, incluye el plan de viajes, trayecto y vuelos e inscribe la novela en unas coordenadas temporales: ida el 13 de septiembre, vuelta el 26. Entre ellas, todo un mundo nuevo que se abre a los ojos del protagonista y, como en todo viaje, los elementos de cambio que el contraste entre civilizaciones produce [10].

Una mayor atención merecen, desde un punto de vista formal, las novelas de Salman Rushdie: *Grimus, Midnight's Children* y *Shame* [11]. En ellas, y debido a sus contenidos —que son una mezcla de realismo mágico, sátira y fantasía—, toma un papel relevante la estructuración de los relatos. *Grimus*, inscrito dentro de las corrientes de utopías filosóficas y de ciencia-ficción, participa de lo que podemos llamar: 'el juego del orden'. Narra la ascensión dificultosa de su protagonista, 'Flapping Eagle', por la montaña de 'Grimus' y, por ende, por el camino de la búsqueda de la verdad. Pues bien, la estructura del relato se asemeja a esa difícil tarea en la sucesión orden-desorden narrativa y en los cincuenta y cinco capítulos de que consta.

Midnight's Children y *Shame* son, por otra parte, sátiras políticas de la India y Pakistán en las que, a la manera del realismo mágico hispanoame-

ricano, se aúnan realidad y ficción, compromiso y leyenda. Ambas estructuras son circulares (en el caso de *Midnight's...* triplemente circular) y llevan título; hay referencias cruzadas y repeticiones formales que ayudan a la cohesión interna y, con ello, a sostener los cimientos de las novelas [12].

La relación forma-contenido alcanza en este punto una de sus conclusiones: *el contenido explicita la forma de narración, la delimita*. Las novelas de corte realista y sucesión continua suelen situarse dentro de la misma simplicidad en cuanto a su estructura; por el contrario, las novelas cuyo contenido es complejo e intenta abarcar multitud de temas y matices necesitan una arquitectura mucho más evolucionada y perfecta como soporte narrativo. Tal es el caso de las dos novelas antes citadas o del 'cuarteto ruso' de D.M. Thomas, en contraposición a la mayoría de las novelas de Bradbury y Lodge, McEwan o St Aubin de Terán. En este sentido, volvemos a la distinción entre una literatura más experimentadora, que incluye en sí rupturas más o menos importantes del género y en la que la forma (que suele incluir otras formas, parodia, fragmentos en verso...) es significativa por sí misma, y aquella cuyo interés principal es el devenir de la narración en cuanto proceso natural de formación y desencadenamiento de los hechos.

El soporte narrativo evoluciona, pues, desde la complicidad con las fuentes creativas de las que parte hasta su total configuración como miembro del relato. Llegados a este punto podemos afirmar que todo es posible; desde la más abstrusa división capitular hasta la desintegración de esto que llamamos 'novela' y que no delimita en su concepto ninguna característica concreta. La parodia y el pastiche dentro de una misma obra, la inclusión de otros géneros que tradicionalmente no han sido abarcados por la novela, las técnicas especiales: *collages*, cajas chinas, multiplicidad autorial... configuran estructuras múltiples y miméticas. Esta es, quizás, la aportación de mayor interés de la creatividad (no sólo literaria) del siglo XX al panorama artístico. Podemos observar cómo durante estos ochenta y muchos años hemos pasado por los -ismos y del modernismo a la amarga crítica social y la oscuridad del período de entreguerras y, ya en los cincuenta y sesenta, al resurgir de una literatura mágica, experimental (la *nouvelle vague*, Lowry, el *nouveau roman*, Christine Brooke-Rose...), psicologista o de compromiso político.

En este recorrido cada vez más rápido por las distintas tendencias creativas es donde se asienta el espacio para una novela como *A Maggot*. John Fowles la concibe como una mezcla de novela histórica (el ambiente es el del siglo XVIII) y de novela de juicios, cercana a la 'novela negra'; *A Maggot* no tiene división en capítulos porque trata de parecer una recolección de documentos jurídicos y de crónica de la época, incluyendo epístolas, diálogos y elementos pseudohistoriográficos [13]. El ritmo estructural lo

marcan las diferentes sesiones y testimonios ante el tribunal y el *suspense* subsiguiente conforme la trama se desenvuelve. La forma, pues, se inscribe dentro de los marcos paródicos para transcender a la realidad contemporánea y a los problemas de la metaficción. La novela busca en sí misma sus fuentes de inspiración y comenta aspectos teóricos al mismo tiempo que alude a la historia de su propio género, por medio de la cita, la parodia, o, incluso (aspecto muy debatido), el pastiche. Las fronteras entre éste y el plagio no han sido todavía situadas. En un marco teórico tan amplio, la novela encuentra campo abonado para la sugerencia, la confidencia, la crítica o el simple 'capricho' de sus intenciones. Parece, pues, que ha llegado el momento de abandonar el miedo de que la novela agote sus recursos expresivos —como señalaba Barth en su famoso artículo— y proclamar, como el autor citado, la llegada del reino de la abundancia: la aparición de una novela que incluye dentro de sí la historia, su crítica y el paraíso recuperado de la tradición literaria [14].

Notas

1. Las ediciones consultadas en este trabajo son: *Ginger, You're Barmy* y *The British Museum is Falling Down*, Penguin, 1984 y 1983 (reimpr.), respectivamente; y *Eating People is Wrong* y *The History Man*, Arena, London, 1985 (reimpr.) y 1984.
2. Para las obras de Fowles, *The Collector* y *Mantissa*, hemos trabajado con las ediciones de Triad Granada, London, 1984 (reimpr.) y 1983, respectivamente.
3. McEwan ha publicado sus novelas *The Cement Garden* y *The Comfort of Strangers* en Jonathan Cape, London, en sus ediciones de 1979 y 1981, respectivamente.
4. *The History Man*, op. cit., págs. 1 y 215.
5. En su línea metafictiva habitual, Fowles indica a sus lectores por medio de una argucia narrativa el carácter conclusivo del capítulo tercero de *The Collector*: «I would say we were in love, in the letter to the police. A suicide pact. It would be 'The end'». (pág. 285). El capítulo cuarto es una coda narrativa propia de las novelas de *suspense* donde, tras la muerte de Miranda, y en un paréntesis formal que produce el mismo efecto que el calderón en música, se abre la puerta a un nuevo secuestro: «For a moment it gave me a turn, I thought I was seeing a ghost, she had the same hair (...), the same size and the same way of walking as Miranda. I couldn't take my eyes off her, and I just had to park the car and go back the way she was...». Este tipo de finales suspensivos está siendo utilizado con demasiada frecuencia en las películas del género de terror 'gore', sobre todo, con lo que pierde su capacidad de asombrar a la audiencia. (Para la segunda cita. cfr. págs. 286-7, op. cit.).

6. *Keepers of the House* y *The Tiger*, de St Aubin de Terán, están editadas en 1986 (reimpr.) y 1986 (primera edición en rústica) por King Penguin, Harmondsworth.
7. También de St Aubin, *The Slow Train to Milan*, King Penguin, U.K., 1986 (reimpr.) y *The Bay of Silence*, Jonathan Cape, London, 1986 (primera edición en cartoné).
8. Al igual que *Ginger...* y *The British Museum...*, Lodge ha publicado *Changing Places* y *How Far Can You Go?* en Penguin Books, U.K. Las ediciones consultadas aquí son las de 1983 (reimpr.) en ambos casos.
9. La película, que fue un fracaso comercial en su momento, narra el viaje de dos jóvenes durante la Edad Media y en la guerra de los Cien Años. El amor surge en el camino sembrado de cadáveres, pestes y saqueos; es un sentimiento muy puro, demasiado idealizado quizás, que sólo se consuma en el momento de la muerte de ambos, cuando esperan la invasión inminente del convento en que se habían refugiado. *A Walk with Love and Death*, Dir. John Huston, 1969.
10. Malcolm Bradbury, *Rates of Exchange*, Arena, London, 1984 (reimpr.).
11. Para *Grimus*, la *opera prima* de Rushdie, se ha consultado la edición de Panther, Granada, London, 1984. *Midnight's Children* y *Shame* están publicadas en Picador, Pan Books, London, 1982 y 1984, respectivamente.
12. Tanto en *Midnight's children* como en *Shame* se utilizan recurrencias formales muy interesantes, que intentan unificar la multiplicidad de perspectivas de los relatos: dar verosimilitud a la fantasía e incredibilidad a la realidad; asociar simbólicamente a ambas e ironizar sobre los movimientos totalitarios de la India y Pakistán. En *Shame*, por ejemplo, se cruzan referencias como la del niño que nace muerto, ahorcado por su propio cordón umbilical, con la del político Iskander Harappa ('Ali Bhutto') que aparece colgado en la celda donde era prisionero o, que se describe varias veces como un vientre materno; o, también, la ambigüedad sexual de la novela con las figuras de Mahmoud 'the woman' y Raza Hyder (el general 'Zia Ul-Haq', recientemente asesinado) que tiene que disfrazarse de mujer para evitar su ejecución.
13. *A Maggot*, Jonathan Cape, London, 1985. Fowles retoma aquí muchos de los temas esbozados en su parodia histórica anterior (de la novela romántica victoriana), *The French Lieutenant's Woman*.
14. Nos referimos a 'The Literature of Exhaustion', de John Barth, publicado en 1967 en *The Atlantic Monthly*; el mismo Barth se autocontestó con 'The Literature of Replenishment', (aparecido en la misma revista, vol. 245, January, 1980) en el que espera que el florecimiento de la novela 'postmodernista' sea el de una literatura de plenitud.