

# LA ESTRUCTURA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA. UN REFERENTE HISPANO: EL RELATO DE PEDRO SALINAS

Jerusalem Gago

Universidad Carolina de Praga  
República Checa  
*jerusalemgago@gmail.com*

**Resumen.** El objetivo del análisis es mostrar que las transformaciones sufridas en la narrativa contemporánea observadas ya en las creaciones de principios de siglo, no fueron de orden superficial o meramente estilístico, sino estructural. El abandono de los cánones mimético-realistas no fue una simple evolución de temas, de puntos de vista o de modos narrativos como se había producido en épocas precedentes en cada cambio de corriente o tendencia. La narrativa contemporánea significó una modificación del núcleo de la estructura clásica: en esta, la *acción* era el eje principal sobre el que se fundaba la ficción narrativa; después, en la narrativa del siglo XX el *relato* y el *discurso* pasan a ocupar el preeminente lugar que la *acción* había ocupado hasta entonces. Hemos tomado como ejemplo de estas transformaciones los relatos de Pedro Salinas recogidos en su colección *Visperas del gozo* (1926).

**Palabras clave.** Narrativa contemporánea. Siglo XX. Relato. Acción. Cuento. Pedro Salinas.

**Abstract. Contemporary Narrative Structure: the Stories of Pedro Salinas.** The aim of the analysis is to show that the transformations undergone in the contemporary narrative were not superficial or merely stylistic, but structural. They were already observed in the creations of the beginning of the century. The abandonment of mimetic-realist canons was not a simple evolution of themes, points of view or narrative modes as it occurred in previous times in changes of current or trend. Contemporary narrative meant a modification of the nucleus of the classical structure – the story was the main axis on which narrative fiction was founded. Then, in the narrative of the twentieth

century, the plot and the discourse came to occupy the preeminent place which the action had hitherto occupied. We have taken as an example of these transformations the short stories of Pedro Salinas included in his collection *Vespers of the joy* (1926).

**Keywords.** Contemporary narrative. 20<sup>th</sup> century. Plot. Story. Short story. Pedro Salinas.

## 1. Presupuestos narratológicos: *acción, relato y discurso*

Es indudable que el punto de partida para un análisis de tipo narratológico es la consideración de que la novela, así como el relato, son textos de naturaleza narrativa, es decir, representaciones semióticas de una serie de acontecimientos (García Landa, 1998: 19). Y dada su naturaleza, hemos de emplear un método de análisis narratológico que permita descifrar su estructura de modo que se puedan delimitar los distintos niveles narrativos: *acción, relato y discurso*.

Empezamos con una breve exposición de la tripartición *acción-relato-discurso* llevada a cabo por García Landa en su obra, donde realiza un estudio de las propuestas narratológicas más relevantes aparecidas a lo largo de la historia de la teoría de la literatura y recientemente en la disciplina narratológica. La *acción* es la serie de acontecimientos narrados, el *discurso narrativo* es el proceso semiótico que elabora o transmite la narración y el *relato* es la acción tal como aparece narrada en el *discurso*. De otro modo expresado, el *relato* es la representación narrativa de la *acción*, y el *discurso* es la representación lingüística del *relato*. El *relato* se halla en un terreno intermedio entre la *acción* y el *discurso*. En literatura, el estudio del *relato* es inseparable del *discurso narrativo*. El *relato* es la *acción* en cuanto expuesta por el *discurso*.

### 1.1 La *acción* en Aristóteles

Aristóteles en *Poética* (2000) exponía su teoría sobre la *mimesis* (imitación) considerando la obra de arte como una significación semiótica que remite a un referente; aun así, la obra no actúa como una simple representación más o menos exacta de un objeto, sino que es configuradora de una nueva realidad artística. En el caso de la literatura esta «imitación» se realiza por medio de palabras. También distingue entre «géneros de acción» o «narrativos» —en cuanto se narra una acción verbalmente y no dramáticamente— incluyendo en ese género la épica y la tragedia, y «géneros sin acción», donde incluye a la lírica. El *mythos* (argumento) lo aplica solo a los llamados «géneros de acción», donde se valora la acción en cuanto movimiento narrativo por encima de los elementos formales de la obra. Este elemento —el *mythos* o argumento— se acota al arte narrativo, tratándose de estructuras complejas que no se hallan en las artes estáticas o descriptivas. En Aristóteles la trama o argumento es la reproducción imitativa de las acciones, pues es la disposición que el autor da al acontecimiento contado, es decir, el modo peculiar en que se cuenta la acción. La acción inventada debería ser verosímil por su semejanza con las acciones reales, por ser reflejo de la unidad de acción intrínseca que se da en las acciones reales.

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

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

De lo dicho se deduce que los tiempos, en cuanto a la ordenación de los acontecimientos relatados, según la teoría clásica se mueven en la linealidad que rige los tiempos en el mundo objetivo: pasado, presente y futuro. Cuanta más fidelidad guarde una historia contada a este esquema del tiempo real ontológico, más representará el ideal de mimesis. En cuanto el modo de narrarse se vaya alejando o juegue con los tiempos, la mimesis adquirirá notas peculiares y se desglosará en distintas corrientes literarias, pero siempre guardarán entre ellas el común denominador de expresar acciones, que reales o no, llevan la estructura de la realidad objetiva. El tiempo del relato clásico posee, pues, una lógica de funcionamiento que coincide en gran parte con la que aplicamos a la comprensión de la vida real; a menos naturalmente que el texto instituya unas leyes propias de un universo imaginario, como los viajes al futuro o *Alicia en el país de las Maravillas* (García Landa, 1998: 134).

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

Siguiendo la teoría clásica se puede afirmar que toda ficción narrativa se funda en una *acción*, entendida como una serie de acontecimientos o hechos narrados, aunque sea simple o aunque pretenda salir de los moldes trazados por Aristóteles sobre el *mythos* (argumento). Para que un texto sea narrativo ha de contar algo, aun elemental, o aunque la misma *acción* ocupe un lugar secundario, como veremos que sucede con frecuencia en la narrativa contemporánea. Incluso a veces se narra una ausencia de *acción* y se presenta

una visión o un recuerdo o cualquier cosa, que, por el hecho de ser contada, ya se convierte en una narración. Si un texto literario no relata una serie de acontecimientos o un hecho, no será ficción narrativa y habrá que situarlo en otro tipo de prosa. Pero este no es el lugar para establecer otras modalidades de prosa literaria fuera de la narrativa de ficción que ahora nos ocupa.

## 1.2 La *acción* en el relato contemporáneo

La renovación narrativa iniciada a principios del siglo XX y desarrollada posteriormente a lo largo de décadas nos muestra una serie de cambios en las técnicas, en las temáticas, en la focalización, en el tratamiento de los personajes, etc. Pero si nos atenemos a la esencia del cambio, percibiremos que la sustancia de esta transformación se halla en los pilares de la misma estructura narrativa.

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

Esta situación cambia cuando a principios del siglo XX aparecen obras narrativas donde la *acción* o lo que se cuenta dejan de tener un papel principal y constitutivo. Son narraciones que abandonan las coordenadas externas del mundo real para crear las suyas propias. Y no se trata tan solo de un subjetivismo llevado al extremo, pues en el subjetivismo de corrientes como el Romanticismo y otras, siempre presenta una realidad tamizada por una voz subjetiva. La nueva narrativa que comienza con el siglo XX, implica una subversión de la misma materia artística, en cuanto que ya no interesan los objetos y las acciones de la realidad, ni siquiera filtradas por un mundo interior. Lo que comienza a interesar son los procesos interiores mismos plasmados en la literatura.

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

Este fenómeno se observa en manifestaciones como la presencia de los procesos mentales de los personajes, el experimentalismo y la fragmentación expresiva, el interés por la realidad en toda su amplitud y el gusto por lo nimio, el valor concedido a la palabra, el ser un arte para minorías, etc. Pero lo que subyace a este insólito modo de narrar a nivel constitutivo es el transvase del eje de la *acción*, como venimos explicando. «La *acción* se sitúa en un plano secundario, marginal» (Vara Ferrero, 2008: 154), como sustento de la

estructura textual por el hecho de ser texto narrativo, pero sin el papel fundamental en la construcción del relato total. Se relega por tanto su importancia y queda a modo de elemento constitutivo sin función constituyente.

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

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

## 2. Técnicas narratológicas derivadas

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

Una primera consecuencia es que los argumentos, que constituían un elemento central en la cuentística anterior durante el realismo decimonónico, pasan a un segundo plano. No se acentúa el qué se cuenta sino el cómo. En esto se cifra su valor. Los relatos de *Vispera del gozo* poseen una línea temática que aparece condensada en el mismo título. En todos los relatos<sup>1</sup>, se reconstruyen los procesos interiores de personajes enamorados en una espera, que se modeliza de manera distinta en cada relato. Las tramas de los relatos son muy simples. En “Mundo cerrado” Andrés viaja en tren a buscar a Alicia, una antigua amiga, a su pueblo. En “Entrada en Sevilla” Claudio recorre las calles de Sevilla en un paseo idílico donde la ciudad aparece idealizada. En “Cita de los tres” Ángel va a una iglesia a la hora en que sabe que Matilde también irá. En “Aurora de verdad” Jorge se dirige hacia una cita con Aurora. En “Volverla a ver” un joven piensa en su amada a la que encuentra al final después de tres años sin verla. En “Livia Schubert, incompleta” Melchor repasa sus últimas horas con Livia hasta que la despide en la estación de tren.

Se tratan argumentos minimalistas, casi sin trama, con una intriga insignificante que no la provoca tanto la acción, que se podría decir que es casi nula, como el modo intenso de narrar la vivencia interior. El contenido argumental se subordina a las técnicas de expresión narrativa. Vemos cómo aun siendo un tema clásico —el amor, la espera, el anhelo por

<sup>1</sup> Menos en “Delirio del chopo y el ciprés” que hemos descartado del análisis por su estructura dialogada.

la amada—, lo que varía son las técnicas de composición, que hacen del tema una cuestión enigmática e intelectualmente atractiva.

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

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

Otra técnica es el uso de tramas paralelas o simultáneas: una exterior, que proporciona la referencia en el mundo objetivo, y otra que es la que se desarrolla en el interior del personaje y que se haya fuera de las coordenadas espacio temporales. “Mundo cerrado” muestra esta técnica. Andrés va de viaje en tren a ver a una amiga. Esta sería la historia externa que proporciona las coordenadas objetivas del relato. Pero a la vez se desarrolla otra historia en el interior del personaje que explica el porqué de aquel viaje y que constituye el núcleo principal del relato.

Otra de las expresiones narrativas que evidencian la falta de concordancia entre el orden de la *acción* y del *relato* es la tendencia al final abierto. El cierre de los relatos es una exteriorización de la primacía de la estructura clásica de la acción descrita como principio, medio y fin o en términos de mayor expresión narratológica la tripartición exposición, nudo y desenlace, donde cada elemento ocupa un lugar insustituible en la construcción del relato.

El cuento clásico expone una historia completa, redonda, con un comienzo bien marcado y un final que supone la culminación de esa historia y su cierre. El contemporáneo, en cambio, en bastantes ocasiones, no refiere una historia íntegra, sino una situación, una escena, un hecho sin aparente trascendencia, es decir, un fragmento de la vida de uno o varios personajes (Rey Briones, 2008: 68).

Esto lo observamos en todos los relatos de *Visperas del gozo*, pues ninguno se acaba de cerrar dejando abiertas varias posibilidades para que el lector escoja. En “Mundo cerrado” el protagonista llega a la estación de trenes poniendo fin a una etapa de su viaje, pero allí se entera de que la mujer a la que va a visitar ha muerto y se monta en un coche que le lleva a casa de la amiga difunta. Acaba dejando muchos cabos sueltos. Del mismo modo sucede con “Volverla a ver”, que finaliza justo cuando se abre el ascensor en el piso donde se encuentra la amada. No termina con una resolución de la trama, sino que queda abierto, sin que se resuelva el asunto planteado, de manera que deja al lector en la incertidumbre acerca de lo que le sucede a los personajes tras la última escena que narra (Rey Briones, 2008: 68).

Es propio de la contemporaneidad aquella visión de la existencia como fragmentos. La realidad no es percibida como una totalidad acabada y perfilada, sino en forma de retazos o impresiones sueltas, en definitiva, de manera fragmentaria. Se trata de una visión de la existencia en la que todo parece estar abierto, terminando y reanudándose continuamente. “Entrada en Sevilla” es la mejor muestra de esta visión fragmentaria de la realidad. Es paradigma de la percepción de la propia realidad y de la realidad circundante, es una acumulación discontinua de impresiones, actos aparentemente sueltos, vivencias confusas, difícilmente traducible a un lenguaje lógico. Claudio va montado en un coche y ve la ciudad desde la ventanilla, pero al expresar lo que realmente ve, descubre que solo son colores y formas, cuestionando el mismo conocimiento de la ciudad real.

Pero por ahora no se veía ni ciudad, ni calles, ni siquiera sus últimos elementos, casas. Todo lo que aprehendían los ojos eran fragmentos, cortes y paños de muros, rosa, verde, azul, y de trecho en trecho, como un punto redondo y negro que intenta dar apariencias de orden a una prosa en tumulto, [...] una pared de colores, la arista de una esquina brusca, una reja, cerrada casi siempre, pero que una vez mostró con patética prisa, cautiva detrás de sus barrotes como una gacela, una luz tiernísima y sin nadie, de cuarto habitado, de cuarto de donde se acaba de ir, adonde volverá dentro de un momento alguien que nunca veremos (Salinas, 1976: 22).

Este mismo esquema de percepciones inconexas aparece también cuando los personajes piensan en la mujer amada. Suelen ser trazos de la mujer real que no suele corresponder a la completa y objetiva. En “Livia Schubert, incompleta” Melchor confiesa que de tanto pensar en Livia y reflexionar sobre ella, «le he fabricado un alma» (Salinas, 1976: 56) hecha de retales de su mente. Lo mismo sucede en “Aurora de verdad”, pero en esta ocasión los fragmentos que extrae son de sucesos de la realidad circundante.

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

Hoy es más fácil: el sino, por lo menos mi sino, está al alcance de la mano, anda impreso en tirada copiosísima de un libro vulgar, y puede buscarse en el índice alfabético recorriendo vertiginosamente la escala de nombres y números, igual que se recorre un teclado en busca de una nota —¿cuál?: ¿do, re, fa?— con la punta del dedo y apoyada aquí, en su carne, el corazón. Ya está: página 223 (Salinas, 1976: 73).

El monólogo interior es la técnica que estandariza el modo de expresar los procesos interiores. Esta técnica del orden subjetivo se puede relacionar con la interiorización propia de la narración contemporánea. El tiempo objetivo discurre progresivamente, pero no sucede lo mismo respecto a la percepción subjetiva que cada individuo tiene de ese fenómeno. El autor pretende imponer al tiempo del relato un orden subjetivo, un orden que

estéticamente resulta ser la expresión de sus leyes interiores, diversa a la cronología lógica (Rey Briones, 2008: 72).

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

Estas son algunas de las técnicas narrativas que se derivan del traspase del eje de la *acción*. La importancia adquirida del *relato* en cuanto núcleo de la narración se haya vinculada a estas nuevas técnicas consideradas como paradigmáticas de la literatura contemporánea.

Como recapitulación nos interesa señalar que, en general, en los relatos contemporáneos no se narra un acontecimiento mimético en cuanto que inspirado en un hecho verídico, sino que se expone lo que el hombre percibe tal como lo registra interiormente, prescindiendo de un ulterior ordenamiento lógico que respondería a un deseo de racionalizar lo percibido. Estos relatos representan un buen exponente de la alteración de la jerarquía del relato realista que propone la narrativa contemporánea. La verosimilitud, por tanto, deja de ser una virtud, puesto que lo que se hace patente es la naturaleza artística y artificial de la obra. La atracción de la atención del lector sobre la artificiosidad del texto se consigue mediante la inversión de la jerarquía de los elementos que constituyen la narración (García Landa, 1998: 154), y el relato en sí, en cuanto acción narrada, pasa a ser el núcleo en la narrativa contemporánea.

**Résumé. Současná naratologická struktura: povídky Pedra Salinase.** V článku se zkoumá podstata současné prózy z hlediska naratologické struktury. Jako hispánský referent byly vybrány příběhy Pedra Salinase s názvem *Vísperas del gozo* (1926).

## Bibliografía

- ARISTÓTELES (2000). *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1992). *Teoría y técnica del cuento* (1979). Barcelona: Ariel.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto; GONZÁLEZ, José Ramón (2002). *El cuento español en el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LANDA, José Ángel (1998). *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (1991). *Manual de literatura española*. Tomo X. *Novecentismo y Vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*. Pamplona: CÉNLIT Ediciones.
- REY BRIONES, Antonio DEL (ed.) (2008). *El cuento literario*. Madrid: Akal.



- RICO, Francisco (2003). *Historia y crítica de la Literatura Española 7/1, Época Contemporánea: 1914–1939*, Primer Suplemento, Agustín Sánchez Vidal. Barcelona: Ed. Crítica.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.) (1997). *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española (1923–1936)*. Barcelona: Alba.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (ed.) (1999). *Prosa española de vanguardia*. Madrid: Castalia.
- SALINAS, Pedro (1976). *Narrativa completa*. Barcelona: Barral Editores.
- VARA FERRERO, Natalia (2008). *La narrativa de Pedro Salinas. Análisis y edición*. Tesis doctoral. Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- VILLANUEVA, Darío (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa Calpe.

Jerusalem Gago  
Ústav románských studií  
Filozofická Fakulta  
Univerzita Karlova v Praze  
nám. Jana Palacha 2  
116 38 PRAHA 1  
República Checa